

ولیم شیکسپیر

کتاب الحاشی

ترجمہا و قدّم لها و کتب الحواشی

محمد عنانی

الکومیدیا



شكسبير، وليم، ١٥٦٤-١٦١٦.

كما تحب: كوميديا/ وليم شكسبير، ترجمها
وقدم لها وكتب الحواشي محمد عناني. -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

٢٥٢ ص : ٢٤ سم .

تدمك ٤ ٢٩٦ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - شكسبير، وليم - الكوميديات.

أ - عناني، محمد. (مترجم ومقدم)

ب - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٨٣٣ / ٢٠١٠

I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 296 - 4

ديوى ٨٢٢,٣

وليم شيكسبير

كتاب الخب

كوميديا

ترجمها وقدم لها وكتب الحواشي

محمد عناني



المكتبة الوطنية والارشيف

٢٠١٠

الكتاب : كما تحب (كوميديا)

المؤلف : وليم شيكسبير

المترجم : د. محمد محمد عفاني

الطبعة الأولى : ٢٠١٠

طبع في مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الإخراج الفني والغلاف : أميمة على أحمد

خطوط : أوس السنوسي

الفهرس

الصفحة

٧	التصدير
١١	المقدمة
١١	١ - هذه المسرحية
١٢	٢ - تاريخ كتابة النص
١٣	٣ - المصادر
٢٣	٤ - النوع المسرحى
٢٦	٥ - الشعر الرعوى
٣٤	٦ - التنكر ما بين الجنسين
٤٢	٧ - البناء
٥٨	٨ - الإطار الثقافى
٦٩	٩ - التيارات النقدية المعاصرة
٨٢	١٠ - النص على خشبة المسرح
٩١	كما تحب
٢٥٥	الحواشى
٣٣٧	قائمة المراجع

التصدير

هذه هي المسرحية الثامنة عشرة التي أترجمها لشاعر الإنجليزية الأكبر وليم شيكسبير، أى كما تحب أو (*As You Like it*) وهى كوميديا 'رعوية' ساخرة، يمزج فيها المؤلف النظم بالنثر، مثلما يمزج خيوط المادة الإنسانية التى ينسجها فيبدع نسجها، وأعتمد على أحدث نص صدر لهذه المسرحية، وهو طبعة آردن التى حررتها الباحثة المرموقة جوليت دوسنير (Juliet Dusinberre) عام ٢٠٠٦، وإن كنت أستعين فى الوقت نفسه بشروح محررى النص المعاصرين فى طبعاتهم المختلفة المتتالية، كما أبن فى المقدمة وفى الحواشى، وأوازن بين ما يقوله كل منهم حتى أنتهى إلى ما أراه الفهم الصحيح للنص، أو التفسير 'المعقول'، (وإن كان الحكم فى هذا نسبياً فى أغلب الأحيان).

وبعد أن قضيت شهور الصيف (٢٠٠٩) فى استيعاب آراء الشراح والنقاد حتى يومنا هذا حول ذلك النص الجميل، انكبت على ترجمته واضعاً الدقة والأمانة نصب عيني لا فى نقل المعنى فقط بل والأسلوب أيضاً (قدر طاقتي) فترجمت النظم نظماً والنثر نثراً، وأبنية العبارات ومستويات اللغة بما يوازيها بالفصحى المعاصرة، وهى اللغة التى نكتب بها ونقرأ، وإن لم أتردد فى استخدام لفظة ما بالعامية المصرية (أو عبارة كاملة منها) إذا أحسست أن النص يقتضى ذلك. وحين انتهيت من الترجمة طلبت من صديقى العلامة الدكتور ماهر شفيق فريد أن يعيرنى الترجمة السابقة للمسرحية إلى العربية فجاءنى بترجمتين! الأولى بقلم محمد عوض إبراهيم (بك) (١٩٥٣) والثانية بقلم الدكتور مختار الوكيل (١٩٨٢). وجرياً على عادتي لن أعلق على أى من الترجمتين، ولكننى لابد أن أذكر أن الترجمة الأخيرة تتضمن مقدمة نقدية كتبها أستاذى الدكتور فايز اسكندر، فقرأتها وراعى أسلوبها العربى الرصين المشرق، ولم أكن قرأت له شيئاً بالعربية منذ الستينيات، فهاج شوقى وأشجاني معاً، كما راعى أسلوبه العلمى الدقيق فى تحليل النص، وإن كان

يقصر تحليله على استخدام الزمن فى المسرحية، بعد أن يشرح لقارئ العربية أساليب تحديد تاريخ كتابة نص من النصوص، خصوصاً إذا أراد الباحث اليقين ولم يقنع بالحدس والتخمين، وهو بهذا جدير بأسمى آيات المديح. كما إن تحليله لقضية الزمن ينم على حساسية مرهفة وفطنة ثاقبة لا تتاح للكثيرين من الدارسين هذه الأيام.

وأما المقدمة التى كتبها اليوم فقد استفدت فيها مما أتى به النقد والبحث العلمى فى ربع القرن الأخير وفى مطلع الألفية الثالثة، إذ اختلفت المناهج وتعددت وجهات النظر وتضاربت، ولم نعد نقنع من ثم بالتحليل الفنى مهما يكن دقيقاً ومرهفاً وعلمياً، بل إننى اضطررت إلى تجاهل كتابات كثيرة لم أجد فيها ما يضاف إلى ما يقوله كبار النقاد ويفيد القارئ العربى، ولا أقول إننى أضعت الوقت فى قراءتها (لأننى أغفلتها فى المقدمة) بل أقول إن كل جهد فى ترجمة شيكسبير وقراءة ما كتب عن نصوصه تزيد القارئ وعياً وتفيده عندما يتصدى للترجمة. أقول إننى استفدت، وإن كان ذلك لا يعنى أننى أنساق وراء أى مذهب نقدى حديث دون غيره، فأنا ما زلت أومن بجدوى 'النقد الجديد'، وضرورة تحلى الناقد بما أسميته الحساسية، وهى موهبة، إذ لن يستطيع من دونها تمييز الغث من السمين، ناهيك بتحديد ما هو فن أصلاً وفصله عما يكتسى مظهر الفن من دون أن يكون به كثير منه، مهما يؤتى من علم بالمهاد الثقافى (الاجتماعى والفكرى والسياسى والتاريخى) للنص، ومهما يبرع فى رصد الجذور 'الثقافية' أو الأطر 'الثقافية' لنص من النصوص، ولذلك فقد أحسست فى مقدمة فايز اسكندر بروح المتذوق الحساس والفطن والعالم معاً، فحاكيته فى تطبيق المنهج التحليلى فى دراستى للبناء فى هذه المقدمة وإن كنت أتخذ مدخلاً مختلفاً.

وأود أن أعرب عن شكرى وتقديرى لكل من أمدنى بمادة علمية عن النص نفسه أو عن القضايا 'الثقافية' التى يثيرها النص، وعلى رأسهم صديقى الأديب والمترجم النابه ماهر البطوطى الذى أرسل لى من نيويورك ما طلبته، وابنتى الدكتورة سارة التى جاءتنى بكنوز من المادة العلمية التى أنستنى قيظ الصيف وأحالت قراءة النص وترجمته إلى متعة، على ما فيها من إجهاد، وأخيراً وليس آخراً صديقى ماهر شفيق فريد الذى قرأ الكتاب

كله وتكرم بملاحظاته التي دائماً ما آخذ بها، فهو لا يضمن بوقته (وهو المشغول بدراساته وتبحره وكتبه) على نص أكتبه فيفحصه ويصحّصه، جزاه الله عنى كل خير.

وبعد، فأرجو ألا ينسى القارئ أن هذه كوميديا، وأن نقد النقاد المحدثين وتحليلاتهم التي تبدو أعمق مما كتبه القدماء قد لا تكون كذلك في الواقع، ولهذا لم أتجاهل من كتب عن المسرحية من 'القدماء' وبيّنت أن بعض نظراتهم قد تكون أصوب أو أدق من نظريات أصحاب 'النقد الثقافي'. والحكم الأخير هنا هو القارئ، وأنا أدعوه إلى قراءة النص وإصدار ما يراه من حكم عليه، مهما يقل المتحذلقون!

محمد عناني

القاهرة - سبتمبر ٢٠٠٩

المقدمة

١- هذه المسرحية

يكاد النقاد يتفقون على أن مسرحية كما تحب كوميديا تخاطب أبناء القرن الحادى والعشرين فكراً ووجداناً، بسبب بطلتها التى ترتدى ملابس الرجال، وما تحفل به هذه الكوميديا من "ألعاب بين الجنسين" (دوسنبير، Dusingberre ٢٠٠٦) وما تثيره من قضايا اختلاط الدلالات الاجتماعية لكل منهما، وصورة غابة أردن وما تعالجه أو 'تلاعب به' من ثيمات الشعر الرعوى الكلاسيكى، مثبتة بعضها وناقضة بعضها الآخر، وربما أيضاً بسبب شخصية چاك المكتئب دوماً، ودلالة اكتتابه لعصرنا وكل عصر. فعلى الرغم من جذور المسرحية العميقة فى الثقافة الإليزابيثية (أواخر القرن السادس عشر) - الأدبية منها والسياسية والجمالية - فإن شيكسبير يتجاوز فى تصويره الدرامى ذلك الواقع المعاش ليعالج قضايا نعيشها اليوم وربما عشناها فى المستقبل أيضاً، إذ نرى فى إطار أساطير الشعر الرعوى الكلاسيكى وما يشبه جنات عدن التى تصورها الكتب السماوية مجموعة أشخاص هربوا من التمزق الأسرى والفساد السياسى طلباً للنجاة فإذا بهم يواجهون قضايا جديدة، منها ما يتصل بمعنى الحرية، ومعنى التجديد ومعنى البعث المعنوى والأخلاقى فى أحضان الطبيعة مهما تجهم وجهها واكفهر، وإذا بنا فى صراع ما انفك يشتد بين الصور المثالية القديمة لحياة "الطبيعة" وصورها الفعلية، وبين الصورة المثالية للحب (أى الحب الرومانسى الخالص البرئ من العوائق الاجتماعية) وبين صورته الواقعية. وإذا بالدراما تتحول إلى كوميديا يواجه الشعر فيها النثر، ويصطرع الخيال فيها مع الواقع، بحيث يتيح للقارئ والمُشاهد أكثر من أسلوب للتفسير وأكثر من عمق واحد للأحداث.

٢- تاريخ كتابة النص

يجمع النقاد والباحثون على اختلافهم، استناداً إلى أدلة تاريخية (خارجية) وأدلة نصية (داخلية)، على أن المسرحية تنتمي إلى أواخر القرن السادس عشر، وأنها اكتملت ما بين عامي ١٥٩٩ و ١٦٠٠ (بريسندن - Brissenden - طبعة أوكسفورد - ١٩٩٣) وإن كانت جوليت دوسنير، محررة طبعة آردن (٢٠٠٦) تقيم الحجة على أن المسرحية عُرضت في يوم الثلاثاء المرفَّع (السابق لأربعاء الرماد عند المسيحيين) وكان ذلك يوافق ٢٠ فبراير ١٥٩٩. وهي تقيم هذه الحجة، التي أُورِدَها لطرافتها وحسب، في عشر صفحات من مقدمتها الطويلة. وأما ما يهمنا نحن، أبناء العربية، فهو أن المسرحية تنتمي دون جدال لمجموعة الكوميديات الشيكسبيرية المرتبطة بها، وهي التي تتناول طبيعة الحب، مثل حلم ليلة صيف (١٥٩٥ - ١٥٩٦) وتاجر البندقية (١٥٩٦ - ١٥٩٨) وضجة فارغة (١٥٩٨) والليلة الثانية عشرة (١٥٩٩ - ١٦٠٠) (وكلها مترجم إلى العربية في هذه السلسلة) وإن كانت هذه المسرحية تختلف في عدة جوانب عن كل تلك الكوميديات، على نحو ما سوف يتضح تفصيلاً من عرض آراء النقاد المحدثين، وخصوصاً في ربع القرن الأخير (أواخر العشرين وأوائل الحادي والعشرين). ومن الطريف أيضاً أن المسرحية لم تُطبع قط في حياة الشاعر، ولم تظهر مطبوعة إلا في الأعمال الكاملة التي نشرت عام ١٦٢٣ (طبعة الفوليو). وأسباب ذلك كلها حَدْسِيَّةٌ يُفِيضُ فيها الباحثون ولم أر ما يدعو إلى عرضها، وإن كان من الطريف أيضاً أن أذكر ما يورده الباحثون من تفسير لتأجيل طباعتها عند تسجيلها عام ١٦٠٠ في شركة المكتبات (الشهر العقاري عندنا)، قائلين إنه كان ينحصر في احتوائها على قدر كبير من النقد أو "الهجاء الساخر"، وهو ما وجده الرقيب في تعرض المسرحية بالنقد اللاذع لحياة البلاط، ولأعداء فن المسرح، ومناقشة قضية المرأة، والفوارق بين الجنسين، بل وما يوحي به النص من إشارات إلى أعلام معاصرين في الحياة الثقافية والسياسية. ويورد مايكل هاتاواي (Hattaway) في طبعة نيوكيمبرج (٢٠٠٠) ما يعتبره دليلاً مُرَجَّحاً على أن سبب التأجيل كان اعتراض الرقابة، شارحاً ذلك على النحو التالي: كثرت في تلك الأيام المطبوعات التي تتضمن الهجاء الساخر وهو ما دفع

رئيس أساقفة كنتربري، جون ويتجيفت، إلى إصدار أمر رقابى ذاعت سمعته السيئة فى يونيو ١٥٩٩، وكان ذلك الأمر يحظر حظراً تاماً طباعة أى هجاء ساخر شعراً أو نثراً، ويقضى بإحراق كل ما سبقت طباعته، وهو ما حدث بالفعل، كما أمر كبير الأساقفة بحظر نشر أية مسرحيات تاريخية (وهو ما ينص عليه الأمر بصفة خاصة) إلا بعد موافقة مجلس الخاصة الملكية، وبعدم السماح بنشر أية مسرحيات أخرى إلا بعد موافقة "من خولت لهم تلك السلطة" (ص ١٤-١٥).

٣- المصادر:

أصبح النقد يبدون قلقاً متزايداً من تعبير 'المصادر' عند الإشارة إلى الأعمال الأدبية التى استقى منها شيكسبير 'مادة' لمسرحياته، وأصبح البعض يفضل تعبير 'التناص' فى رصد الخيوط الرئيسية للحبكات والشخصيات التى استعارها المؤلف من غيره فى أعماله، وكما أبن فى الحواشى، يحفل النص الشيكسبيرى فى نسيجه بخيوط من أعمال أدبية كثيرة، بعضها مطبوع ومنشور والبعض الآخر شائع أو قل كان شائعاً وذا جذور عميقة فى التربة الثقافية الخصبة للثقافة الشفاهية فى عصر الملكة إليزابيث على نحو ما تبين بالتفصيل باربارا أ. موات (Mowat) فى دراسة تفصيلية مطولة بعنوان "المسرح والثقافة الأدبية"، وهى منشورة فى كتاب عنوانه "تاريخ جديد للدراما الإنجليزية المبكرة ١٥٩٠ - ١٦٤٢" من تحرير جون د. كوكس (Cox) وديفيد سكوط كاستان (Kastan) (كيمبريدج ١٩٩٧ - ص ٢١٣-٢٤٨). إذ تبين الباحثة أن الكثير مما استعاره شيكسبير من "الثقافة الأدبية" كان قد بلغ درجة من الشيوع تجعل من العسير رصد مصدر واحد له، وإن كنا نستطيع فى هذه المسرحية رصد مصدر رئيسى للحبكة، ولم يشر أحد إلى أن دين شيكسبير له قبل عام ١٧٦٧، ألا وهو الرومانسة الرعوية التى كتبها توماس لودج (Lodge) بعنوان روزالند (Rosalyn) أثناء رحلة له فى سفينة مسلحة "خاصة" إلى جزر الكناريا ونشرها عام ١٥٩٠، وجعل لها عنواناً فرعياً هو "التركة الذهبية للفتى يوفىوس"، وهو عنوان قصد به تنبيه القراء إلى لون النثر الذى يعتزم تقديمه لهم، ألا وهو الأسلوب 'اليوفوى' (Euphuistic)، نسبة إلى الأسلوب البلاغى المنمق الذى ذاع على يدى جون ليلي (Lyly) (انظر مقدمة الترجمة العربية لمسرحية ضجة فارغة ٢٠٠٩، القاهرة، ص ٤١).

ولكن هذه الرومانسة كانت بدورها تستند، إلى حد ما، إلى قصيدة قصصية قصيرة كُتبت في القرن الرابع عشر، كما تبين "موات" (ص ٢٤٢)، وكانت مجهولة المؤلف حتى عام ١٧٧٥ - ١٧٨٩ حين اتضح وجودها في مخطوطات حكايات كنتربري التي كتبها تشوسر، وذلك بعنوان "حكاية جاملين" وأصبحت بعدها تنسب إليه. وتحكى القصيدة قصة المعاملة السيئة التي كان جاملين يلقاها على يدى أخيه الأكبر، والمعارك الدامية التي دارت بينهما وانتهت بفرار الأخ الأصغر إلى "الغابة الخضراء" حيث أصبح قائداً لعصابة من "الأخيار" الفارين من وجه الظلم وإن كانوا يُعتبرون في الواقع خارجين على القانون، ثم تحكى كيف استعاد جاملين أراضيه التي كان أخوه الأكبر قد سلبها منه، وشنق هذا الأخ الظالم في النهاية، ولكن الحكاية لا تتضمن إشارة للحب، إلا في السطور الأخيرة حيث يقال إن جاملين اتخذ لنفسه بعد عودته "زوجة صالحة وجميلة".

أما الرومانسة الرعوية التي كتبها توماس لودج نثراً، وزينها ببعض القصائد الغرامية بين البطل والبطة، فقد نشرها جيفرى بولو (Bullough) في كتابه: المصادر القصصية والدرامية لشيكسبير (١٩٥٧-١٩٧٥) ووجَدَتْ في طبعات سيجنيت (Signet) المتوالية للمسرحية (١٩٦٣-١٩٩٨) مقتطفات وافية منها في ٣٦ صفحة، كما دأب المحررون المحدثون على تلخيص وإدراج مقتطفات منها في ملحق خاص ومقارنتها بمسرحية شيكسبير، ولكنني وجدتُ في هذه المقتطفات الوافية ما يكفي لتلخيص أحداثها للقارئ العربى، حتى يقارن بنفسه بين قصة توماس لودج، ومسرحية شيكسبير، وقد أترجم بعض فقراتها حتى يدرك القارئ الفروق الهائلة بين الأسلوب 'اليوفوى' المشار إليه آنفاً وبين حوار شيكسبير الدرامى النابض.

يبدأ لودج رومانسته بوصف مشهد احتضار السير جون أوف بوردو (Bordeau)، أى الذى ينتسب إلى مقاطعة بوردو في فرنسا، الذى يعلن على رؤوس الأشهاد وصيته، قائلاً إنه خلّف القسط الأكبر من تركته لأصغر أبنائه الثلاثة، واسمه روزادير (Rosader). ولا كانت تركته تمثل ثروة كبرى (من الأراضى والأموال) فإن تفضيله للصغير يثير حقد أخيه الأكبر سالادين (Saladine) (وهو الاسم الإنجليزى المحرف عن

صلاح الدين)، ويدفعه باعتباره الوصى على أخويه إلى إذلال أخيه الأصغر ومعاملته معاملة قاسية "كأنما كان ابنًا لأى خادم ريفى"، كما يقرر أنه لما كان الأخ الأوسط فرناندين "طالب علم لا يشغل باله إلا بأرسطو" فسوف يكتفى باستكمال تعليمه.

وبعد أن يتحمل روزادير هذا الموقف ستين أو ثلاثًا ويشب عن الطوق ويغدو يافعًا "بدأت لحيته تظهر"، يقرر التمرد على أخيه. وعندها يحرض سالادين أتباعه على الهجوم عليه، ولكنه يصد عدوانهم ويهاجم أخاه الأكبر، فيستميله هذا بوعود معسولة ويبرم معه صلحًا، وإن كان هذا الأخ "الشرير" ينتظر الفرصة المواتية وحسب للانقضاض على أخيه الأصغر والقضاء عليه. ويرى الفرصة سانحة عندما يأمر الملك توريسمون، الذى اغتصب عرش فرنسا من أخيه جيريسمون، بعقد مباريات فى المصارعة وغيرها من الألعاب، إذ يرشو سالادين مصارعًا نورمانديًا محترفًا حتى يقتل أخاه الأصغر. وعندها يحرض أخاه الأصغر على المشاركة فى مباريات المصارعة قائلاً إنه بذلك سوف "يُشرف" اسم الأسرة.

وعندما تبدأ المصارعة يشاهد الأخ الأصغر (روزادير) الفتاة روزالند، ابنة الملك المنفى جيريسمون، فيروعه جمالها "الربانى والسمائى" واقفة تنظر، ومعها أَلندا، ابنة الملك توريسمون مغتصب العرش، فإذا بجمالها يلهمه قوة جبارة تُمكنه من قتل المصارع النورماندى. ويتهجم الملك توريسمون حين يعلم أن الفائز ابن السير جون أوف بوردو. وأما روزالند فقد أسرها المصارع اليافع بوسامته وشجاعته، ولا تتردد فى إرسال جوهرة كانت تلبسها حول عنقها إليه، فيرد على الهدية بقصيدة قصيرة لا يزيد طولها عن عشرة أسطر تزخر بالقوالب الشعرية التقليدية للتعبير عن الغرام والمأثورة عن الشاعر الإيطالى پترارك (Petrarch)، ابن القرن الرابع عشر. وعندما يعود روزادير إلى المنزل يجد أن أخاه قد أغلق الباب برتاج شديد، فيكسره ويقتحم المنزل شاهراً سيفه ولكنه لا يجد فيه إلا الخادم العجوز آدم سبنسر، وبعد حوار طويل ينجح الخادم فى تحقيق مصالحة أخرى بين الأخوين، ولكن سالادين كان لا يزال "يخفى حقداً مسموماً خلف ما يبدو فى وجهه من سلام ووثام".

وفى غضون ذلك يوجس توريسمون، الملك الغاصب، خيفة من وجود روزالند الجميلة فى قصره، قائلاً فى نفسه إنها قد تتزوج فتى شجاعاً يقتص لأبيها منه ويسترد له عرشه، ومن ثم يقرر أن ينفىها، قائلاً لها أن تذهب لتلحق بأبيها فى غابة آردن. وعندما تتوسل بنت عمها ألندا لأبيها أن يبقيا معها، يأمر بنفياها أيضاً. ولا تبتئس ألندا بذلك بل تعزى بنت عمها روزالند قائلة لها إنها "سوف تشاركها البأساء" وإنهما سوف "تكونان أختين فى الفقر". وتقرر الفتاتان الهروب متنكرتين، بحيث تسمى ألندا نفسها "إليانا" (أى الغريبة)، وترتدى "ملابس الفقراء"، وبحيث تنكر روزالند فى ملابس غلام يخدمها يدعى "جانيميد"، لأنها أطول قامة من ألندا. وعندما تصلان إلى الغابة تجدان أشعار حب مشبوب محفورة فى لحاء الأشجار، وتصادفان راعياً عجوزاً يدعى كوريدون وهو يُسرّى عن عاشق ريفى أضناه الحب ويعمل بالرعى يدعى مونتانوس. وتشتري "إليانا" الكوخ وقطعان الأغنام من صاحبها الذى يعمل كوريدون لديه، وتشرع هى و"جانيميد" فى ممارسة "حياة الرعاة السعيدة".

ونعلم بعد ذلك ما حدث للأخ الأصغر روزادير، إذ كان قد فر بصحبة الخادم العجوز آدم سبنسر من وجه القسوة الوحشية التى تجلت فى موقف سالادين، وعندما أرسل هذا بعض أتباعه الأشرار ليلحقوا به اشتبك روزادير معهم وقتل بعضهم أثناء فراره، بل إنه نجح فى التصدى لرجال الشرطة الذين استدعاهم سالادين مددًا لأتباعه، ويتمكن روزادير من الوصول آخر الأمر إلى غابة آردن، معتزماً "الوصول إلى مدينة ليون". (وفى ذلك إشارة إلى المكان الذى تجرى فيه الأحداث، وهو ما سوف أعرض له عند الحديث عن مكان أحداث كما تحب). وعندما يهدهما الجوع الشديد، يترك روزادير خادمه الأمين آدم وينطلق فى الغابة بحثاً عن الطعام، فيصادف چيريسمون الملك المنفى أثناء احتفاله بعيد ميلاده مع "عصبة من الأشداء الخارجين على القانون". ويرحب هؤلاء بالفتى روزادير وآدم العجوز، وتُكتبُ لهما النجاة فى صحبة الملك الشرعى فى المنفى.

وفى أثناء ذلك كان الملك الغاصب توريسمون يزداد بطشاً، إذ صادر أملاك سالادين وألقاه فى السجن، ولكن وحشة السجن تهيب الفرصة له لتأمل حاله والإحساس بالندم

على ما اقترفه فى حق أخيه الأصغر روزادير، وعندما يأمر توريسمون بنفسه يقرر سالادين أن يلحق بأخيه، وكان هذا آنذاك يجوس خلال الغابة فى هيئة الصياد، وينقش على أشجار غابة أردن قصائد حب موجهة إلى روزالند، وتكتشف إحداها 'إليانا' و'جانيميد'، وحين تقابلانه يقرأ لهما قصيدة أخرى، وما إن يتركهما حتى تنخرط الاثنتان فى حوار طريف ينتهى باعتراف روزالند بالحب الذى تكنه للفتى روزادير. وفى اليوم التالى، وبعد أن يقرأ روزادير ثلاث قصائد أخرى تقترح 'جانيميد' أن "تمثل" دور روزالند، وأن يخطب وُدّها روزادير (وإن لم يكن فى هذا أدنى إحياء بأن ذلك يمكن أن يشفيه من الحب، على نحو ما هو موجود فى شيكسبير). ويؤدى ذلك المشهد التمثيلى إلى أن تقترح 'إليانا' القيام بعقد قران وهمى بينهما، "دون أن يخطر على بال روزادير إطلاقاً أنه قد خطب وُدّ حبيبته روزالند وظفر بها فعلاً".

وعندما يغادر سالادين مقاطعة بوردو، تنفيذاً للأمر بنفسه، ويتجه إلى غابة أردن (راجياً أن يصل إلى مدينة ليون أيضاً) يغلبه الجوع والتعب فينام فى ظل دوحه، ويقترّب منه أسد يوشك أن يفترسه، وفى هذه اللحظة يصل أخوه روزادير، ويعرف أن النائم أخوه، فيصارع ضميره هنيهة ثم ينقض على الأسد فيصرعه. وهنا يصحو سالادين، وقبل أن يعرف هوية من أنقذه يعرب عن ندمه على ما فرط منه فى حق أخيه وتوبته الصادقة. وإذ ذاك يكشف روزادير عن نفسه، ويصحب أخاه التائب إلى الملك المنفى جيريسمون، ويقضيان معاً عدة أيام يُطلَعُ فيها روزادير أخاه على مجاهل الغابة وخفاياها. ويتسبب غياب روزادير فى أن تقلق عليه روزالند (المتكررة فى رى 'جانيميد') قلقاً شديداً، وعندما يعود تلومه ألندا (التي تسمى الآن 'إليانا') على تأخره. ويتصادف فى هذه الأثناء أن تبتعد روزالند وألندا عند الأخوين، فإذ بعصاة من قطاع الطرق تهاجمهما، راجين اختطاف ألندا الجميلة، وإهداءها إلى الملك الغاصب توريسمون، الذى يوصف بأنه "فاسق كبير" (جاهلين أنه والدها فى الواقع) أملاً فى أن يصفح عنهم إن أهدوه الجارية و'خادمها' (روزالند) وتستغيث الفتاتان فيهرع روزادير إلى نجدة لهما، بمعونة سالادين، الذى سرعان ما يقع فى غرام ألندا ('إليانا') على الفور، وتبادلّه ألندا غرامه إعجاباً بشهامته وبسالته.

وفى اليوم التالى يصحب كوريدون، الراعى العجوز، 'جانيميد' و'إليانا' إلى المكان الذى يخطب فيه العاشق الريفى مونتانوس ودُّ الفتاة الريفية "فيبي" بالإنجليزية والفرنسية، والفتاة تصدُّه وتبدي التَّمَنُّ والتعالي عليه، فتزجرُّها روزالند ('جانيميد') وتوبُّخها على قسوة قلبها، فإذ بالراعية الريفية تقع فى غرام 'جانيميد'، وعندما تعود إلى منزلها تمرض وتلزم فراشها وترسل إلى 'جانيميد' قصيدة قصيرة على غرار أنشودة شهيرة من أناشيد بترارك. وعندها تأتى روزالند ('جانيميد') إلى فيبي وتقول لها إن عليها أن تطفئ جذوة ذكرى 'جانيميد' بالحب الصادق لحبيبها مونتانوس. وتوافق الراعية المدلّهة بأن تحب ذلك الراعى إذا استطاع عقْلُها قتلَ غرامها 'بالغلام الخادم'. وفى غضون ذلك يتفق سالادين مع 'إليانا' (ألندا) على الزواج بعد أيام معدودة، وتعدّ روزالند (باعتبارها 'جانيميد') اليافع المكتتب روزادير، أنه سوف يتزوج حبيبته روزالند، إذ سوف تظهر فى الوقت المناسب بفضل ما يتمتع به أحد أصدقاء 'جانيميد' من علم فياض بالسحر وخبرته العميقة بفنونه.

وأثناء إجراء الاستعدادات اللازمة لزواج سالادين بألندا (فى صورة 'إليانا')، يجتمع الرعاة من أبناء الغابة، واللوردات المنفيون والملك المنفى جيريسمون الذى يروعه التشابه الكبير بين ملامح 'جانيميد' ولامح ابنته روزالند، ولا يلبث الغلام 'جانيميد' أن يخرج هنيئة أثناء تلك الاستعدادات ثم يعود فى صورة روزالند الحقيقية. وتسود الفرحة حين تقدم نفسها إلى والدها الذى يصيبه الدهول، لكنه يتماسك ويقدمها بدوره إلى خاطبها روزادير حتى يتم عقد قرانهما، وتبدي فيبي سعادتها بالزواج من مونتانوس، ويظل سالادين حائراً ولديه بعض اكتئاب لا يلبث أن ينقشع حين تخبره 'إليانا' أنها فى الواقع الأميرة ألندا. ويتزوج الرجال الثلاثة من عرائسهم فى كنيسة قريبة، ويغنى فى الحفل الراعى الهرم كوريدون أغنية (تحاكى إحدى الأغاني فى قصيدة الشاعر إدموند سپنسر "روزنامة الرعاة"). وفجأة يدخل القاعة فرناندين، الابن الثانى للسير جون أوف بوردو، ويعلن أن لوردات فرنسا الاثنى عشر على وشك القتال دفاعاً عن الملك الشرعى جيريسمون ضد أخيه الغاصب توريسمون. وهكذا يحمل الملك الشرعى السلاح، مثلما

يحملة الإخوة الثلاثة، ويلتحقون بجيش اللوردات ويهزمون توريسمون الذى يلقي حتفه فى المعركة، ويواصل المتصرون مسيرتهم إلى باريس، العاصمة، حيث يعود جيريسمون إلى عرشه الشرعى ويعم الهناء والصفاء.

ولا تتضمن المقتطفات المنشورة فى طبعة سيجنت المشار إليها، ولا فى طبعة نيوكيمبريدج التى سبق ذكرها، الفقرة الأخيرة فى القصة الأصلية (وطولها ١٢٥ صفحة) وهى الفقرة التى يوردها بولو المذكور، والتى تتضمن الدروس الأخلاقية التى تعتبر "التركة الذهبية" التى خلفها يوفىوس (Euphues) الذى يقص القصة، لأطفال صديقه فيلاوتوس (Philautus) ألا وهى ضرورة طاعة الأبناء للآباء، وأهمية الوفاق بين الأشقاء، وواجب العمل الصالح، والإقرار بأن الإخوة الصغار قد يتفوقون فى فضائلهم على من هم أكبر سنًا منهم. ويقول ألان بريسندن فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) إن الطبعة الثانية والطبعات اللاحقة لتلك الرواية القصيرة تتضمن ملحقًا بوصية يوفىوس يقول فيه المؤلف إن أبناء فيلاوتوس سوف يجدون فى القصة، إلى جانب الدروس الأخلاقية، "تحليلًا للحب". ونحن نرى أن شيكسبير يركز 'العظة الأخلاقية' فى شخصية واحدة، ويجعل تحليل الحب شغله الشاغل فى مسرحيته.

ولن أفيض فى تبيان الفوارق بين 'رواية' لودج ومسرحية شيكسبير، فإن هذا التلخيص، على إيجازه الشديد، كفىل بإيضاحها لمن يقرأ النص المسرحى، وعلى رأسها ما اصطُلح على تسميته اختلاف النغمة، وقد سبق لى تعريف النغمة (tone) فى إحدى مقدماتى لشيكسبير، فالنغمة عند لودج 'وعظية تأملية'، إذ يجعل شخصياته تستغرق صفحات طويلة فى تأمل حالاتها النفسية، مُضمِّرةً فى هذه التأملات ما يراه الراوى من مواعظ أخلاقية تفيد النشء، فى حين أن نغمة شيكسبير 'احتفالية وشاعرية'، بمعنى أن الشاعر يقدم عملاً 'يُمسرح' فيه ما يعتبره نبض الحياة الصاحب القوى، وتكفى المقارنة البسيطة لوظائف الأغاني والنظم عند لودج بوظائفها عند شيكسبير، ففى الرواية لا تزيد هذه الوظائف عن الحشو الذى قد يُقرأ لذاته وقد يحذف، وفى المسرحية تُصَبُّ كل أغنية مثلما يُصَبُّ النظم فى أبنية الشخص وحركتها الداخلية، وكلها موجه للاحتفال بالبعث

والحياة فى آخر المطاف. وشيكسبير يستعين فى ذلك بكل ما أوتى من مهارات فى البناء الدرامى، وعلى رأسها براعته فى فنون التقابل والتضاد، إذ يجعل لكل قضية نقيضاً، كما سوف نشرح عند الحديث عن البناء، ولهذا يضيف عدداً من الشخصيات التى تعتبر جوهرية فى الدراما مثل جاك المكتئب (الذى تقول دوسنيير إنه يمثل شخصية توماس لودج) والمهرج تتشستون (ناقد المسرحية)، إلى جانب شخصيات أخرى أقل أهمية مثل أودرى، الفتاة الريفية، أو الراعية التى لا علاقة لها بالشعر، ووليم، القروى الساذج، والكاهن مارتكست (أى مفسد النصوص) ومثل 'لوبو' (Le Beau)، رجل البلاط العاقل المتزن.

وأنا أذكر 'النغمة'، وإن لم يذكرها صراحة أى ناقد من النقاد المحدثين، لأننى اعتبرها مفتاحاً نقدياً ثميناً من المفاتيح التى أتى بها النقد الجديد، ولم يفقد هذا المفتاح قيمته فى خضم موجة النقد الثقافى التى تطمس الفوارق بين الأنواع الأدبية وتعاملها على قدم المساواة لا باعتبارها فناً أدبياً بل باعتبارها وثائق ثقافية وحسب. أقول إننى أؤكد 'النغمة' لأنها العامل الرئيسى الذى يحدد المعنى الخاص لكل عمل، والنقاد منذ الدكتور جونسون (1765) يشيرون إلى النغمة ضميناً، فالدكتور جونسون يقول إن القصة فى المسرحية "طليقة وممتعة" وإن الحوار يتوالت "خفة ومرحاً" وإدوارد داودن (1877) يقول إن المسرحية "أعذب وأسعد كوميدياً شيكسبيرية"، وماكس بيربوم (Beerbohm) يقول (1907):

إننا نجد فى كما تحب فانتازيا رقيقة نفخ شيكسبير فيها روح الربيع نفسها، ولا تدانيها مسرحية أخرى فى عطرها الفواح فى كل ثنية وفى جمالها الغنائى الفتى. إنها تشبه أغنية طالت بما يشبه المعجزة فأصبحت مسرحية من دون أن تفقد خفتها وسحرها. ولو كانت الفراشات تطير فى أسراب لشبهنا المسرحية بمجموعة من الفراشات الطائرة.

(من كتاب جولة بين المسارح، نيويورك، 1930)

(والمقال مقتطف فى طبعة سيجنيت 1963)

وهيلين جاردنر (١٩٥٩) تؤكد احتفاء المسرحية "بالفرحة والمرح" قائلة إنها "مزيج متألئ من الفانتازيا والرومانس واللماحية والفكاهة"، وإنها "أشد كوميديات شيكسبير تهذيباً ورقة وجاذبية، وهى الكوميديا التى يقوم بالحدث فيها، وباتساق، ذكاء ممتع ومستمتع" (مزيد من الحديث عن شيكسبير، ١٩٥٩، ص ١٧-١٨).

وإذا كان النقد الجديد نفسه لا يقبل مثل هذا النقد 'الانطباعى'، فإنما يعترض وحسب على المصطلح النقدى غير الدقيق، ولكن النقد الانطباعى فى جوهره يمس قضية 'النغمة' وإن لم يذكرها صراحة، فالنغمة هى ما كان كولريدج يقصده بتعبير "الجو" (فى نقده لشعر وردزورث)، والنغمة عند شيكسبير فى هذه المسرحية تبعد بها مسافات شاسعة عما يُعتبر 'المصدر المباشر' أى 'رواية' روزالند المشار إليها، فلم يأخذ شاعرنا منها إلا هيكلًا مجردًا للأحداث، أو قل إطارًا خارجيًا للحدث، وهو الإطار الذى أبدع فيه ذلك التراشق البديع بين إيقاع النظم وإيقاع النثر، ومبتكرًا مواقف تذكرنا دائماً بالغاية العليا للكوميديا الشيكسبيرية، ألا وهى الاحتفال بانتصار الحياة، وإن كانت الفيلسوفة المعاصرة سوران لانجر (Langer) تقول إنها غاية كل كوميديا، فى كتابها الجميل الإحساس والشكل (رتلدج، ١٩٥٣) واهتداءً بهذا قال ويلي سايفر فى الخمسينيات أيضاً ما يعتبر تعميماً أشد (وأصدق) ألا وهو إن الكوميديا فى جوهرها احتفال بالحياة. وهو قول أو من بصدقه، لا باعتبارى باحثاً أو ناقدًا فقط، بل أيضاً باعتبارى من كُتّاب الكوميديا وعشاقها. (انظر كتابى فن الكوميديا، ١٩٨٠، وقضايا الأدب الحديث، ١٩٩٤).

ولأقدم الآن للقارئ العربى نموذجاً من كتابة توماس لودج، وأسلوبه الذى سبق وصفى له بأنه يوفوى (Euphuistic): وما أنذا أختار لحظة تأمل سالادين فيما عسى أن يفعل إزاء وصية والده التى ترك فيها جُلُّ ثروته لأصغر أبنائه، ومدى حب الراحل الشديد لهذا الصغير. يقول لودج "وهكذا بدأ يتأمل قائلاً فى نفسه:

"أواه يا سالادين! لكم يسود الاضطرابُ خاطركَ، وكم تُصيبُك الحيرةُ بقلقي فى الشاعر شاسع المدى، وكم يتعكرُ صَفْوُ ذهنِكَ بفحوى وصية والدك، وكم يَتَقَدُّ فؤادُك بلهيبِ الأملِ فى إصلاحِ حالِكَ الآن! ها أنت ذا يتنازعُك

خاطران: أحدهما يُشير عليك بأن تقنع بما فى يمينك، والآخر يُهيب بك أن تطمح إلى زيادة ثروتك: الثروة يا سالادين نصيرٌ مخلص، ولا دواءً أنجع من اكتنازها. . . أخوك يافع، فاتخذ من دونه حجاباً من الرّهبة، ولا تُقربهُ من نفسك كى لا يَأْلَفَكَ، فالألفة أمُّ الاحتقار! أحرّمهُ من المعارف إلا قليلاً، حتى لا يفعل إلا القليل. احبس ملكاته الذهنية فى مكانة اجتماعية منخفضة، فإنه وإن كان كريمَ المحتدِ بالفطرة، فإنَّ عليك أن تُعيدَ صَوغَهُ وتركيبه بالتربية كى ينشأ نشأة الفلاحين. اهبط به إلى الدركِ الأسفلِ من الرُّق، ونصبْ نفسك ملكاً أوحد على أملاك أبيك جميعاً. وأما فرناندين، أخوك الأوسط، فإنه طالب علم لا يشغلُ بآله إلا أرسطو، فدعهُ يقرأ جالينوس وأنت تنهبُ الذهب وتسلبه! دعه يستغرق فى كتابه وأنت تبتاع الأراضى لنفسك. الذكاءُ ثراء عظيم، وكفاك حظاً أن تُصيبَ من التعليم قسطاً! وليضرب صفحاً عن كل ما عدا ذلك“. (ص ١٤٥ من طبعة سيجنت ١٩٦٣)

ولا أظن أن 'نغمة' أسلوب هذا المقتطف تحتاج إلى تعليق، فالجمل المتوالية المتوالية والبلاغة المتكلفة بما فيها من تراوح بين أزمنة الأفعال، والطباق ما بين الفطرة والتربية أو النشأة، والصور البلاغية التقليدية، والعبارات التى توحى بالحكم والأمثال، والالتفات، وما إلى ذلك كله من فنون الصنعة اللغوية يهب الكتابة مذاقاً خاصاً ما أبعد عن شيكسبير.

وإذا كان لودج قد أمد شيكسبير بهيكل قصصى مجرد، فإن شاعرنا يدين بدينٍ أكبر لتراث أدبى زاخر، مثل المسرحيات التى كتبت وقدمت على المسرح فى عصره عن روبين هود (Robin Hood) ورجاله الأشداء (وهو ما سوف أعود إليه)، والمعروف أن روبين هود بطل أسطورى عاش فى القرن الثانى عشر فى غابة شيروود فى إنجلترا، وخلف تركة من التراث الشعبى عن سلبه أموال الأغنياء لمساعدة الفقراء، وأما رجاله الأشداء، الذين يشار إليهم بمصطلح merry men (كلمتان أو كلمة واحدة) وهو المصطلح الذى يعرفه معجم أوكسفورد الكبير بأنه يعنى "الرفاق الصناديد المسلحين لزعيم شعبى أو لقاطع

طريق“ ، فقد اشتهر عنهم إجادتهم فن الغناء وقول الشعر ، ومازال تراث روبين هود يلهم الفنانين إلى اليوم مثلما كان مصدر إلهام للأدباء والفنانين فى عصر شيكسبير ، كما تأثر شيكسبير ، دون شك ، بتراث الشعر الرعوى (وسوف نناقشه عندما نعرض للنوع المسرحى) وبشاعر فذٍّ معاصر آخر هو السير فيليب سيدنى (Sidney).

وتذهب دوسنيير (ص ٨٥) إلى أن شيكسبير استمد من سيدنى الجرأة التى مكنته من التشكيك فى جذور الهوية الجنسية (Sexual identity) والتلاعب اللاهوى بالأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين ، كما يذهب باحث يدعى بريان جيبونز (Gibbons) إلى أن ذلك كان يُعزى (إلى حد ما) إلى وجود جمهور من النساء فى المسرح (انظر دراسته بعنوان ”الأوهام الغرامية فى كما تحب“ ، فى الكتاب الذى أصدره عام ١٩٩٣ بعنوان شيكسبير والتعددية ، كيمبريدج ص ١٥٥-١٥٦). ولكن دوسنيير تغالى فى تقدير الدين الذى يدين به شيكسبير إلى سيدنى ، خصوصاً فيما يتعلق بمعالجة سيدنى فى رومانسته الثرية الطويلة أركاديا (Arcadia) (سواء فى صورتها المخطوطة عام ١٥٨٠ أو صورتها المنقحة المنشورة فى طبعة ثانية عام ١٥٩٣) لقضية ارتداء أحد الجنسين ملابس الجنس الآخر ، وبسبب إيمان هذه الباحثة الراسخ بأن ”تدويب الفوارق بين الجنسين أو إزالتها“ كان الشغل الشاغل لشيكسبير فى هذه المسرحية ، فإنها تسهب فى تحليل دلالة ما يحدث أو ما يصوره سيدنى ومدى تأثير شيكسبير به . والنقد النسائى بصفة عامة يركز تركيزاً مبالغاً فيه على تنكر روزالند فى ثياب غلام ، كأنما كان ذلك إعلاناً بتقويض أركان المجتمع الأبوى ، وهو ما ينقضه بحجج مفحمة الباحث پيتر إريكسون (Erickson) فى كتابه ”الأبنية الأبوية فى دراما شيكسبير“ ، بيركلى ، كاليفورنيا ، ١٩٨٥ ، خصوصاً فى الفصل الذى يناقش فيه هذه المسرحية وعنوانه ”السياسات الجنسية والبناء الاجتماعى فى كما تحب“ (ص ٢٢-٣٧).

٤- النوع المسرحى:

التعريف الشكلى للنوع المسرحى يرغمنا على تصنيف هذه المسرحية فى عداد الكوميديات الرعوية التى يقرنها البعض بمسرحيات چون ليلي الطريفة التى كانت تقدم فى

البلاط الملكي، أو غيرها مما كان يقدم للملكة إليزابيث في رحلاتها المنتظمة في مقاطعات إنجلترا، والحفلات التي كانت تقدم لها في كل مناسبة من هذه المناسبات، ويرصد البعض الآخر جذورها في التراث الشعبي للشعر الرعوى، وكان هذا التراث يتضمن دائماً معالجة الحب، وأحياناً معالجة "قضايا" معرفة النفس (أو حقيقة الذات) من خلال الحب. ولا مناصر من التعرض أولاً (قبل مناقشة الشعر الرعوى) لنوعى الكوميديا اللذين يحددهما نيقيل كوجهيل (Coghill) في دراسة له بعنوان "أساس الكوميديا الشيكسبيرية" نشرها في كتاب عنوانه مقالات ودراسات (١٩٥٠) ويقول فيها إنه يحاول "إثبات بعض القضايا الخاصة بشكل الكوميديا حسبما كان مفهوماً في عصر شيكسبير"، ومن ثم يبدأ بالتمييز بين مفهومين شائعين للكوميديا في القرن السادس عشر، وكلاهما يرجع إلى علماء النحو في القرن الرابع الميلادي، وإن كانا متضادين تضاداً أساسياً. فأما التعريف الأول للكوميديا فيقول إنها قصة تبدأ بالشقاء وتنتهى بالهناء، وأما الثانى فيقول بما يقول به سيدنى من أنها "محاكاة للأخطاء المعتادة في حياتنا" وأنها تُصَوَّرُ "بأشد الصور الممكنة للحظة وإثارة السخرية، بحيث يصبح من المحال على أى مشاهد لها أن يقنع بأن يتصف بها"، وينتهى كوجهيل إلى القول بأن النوع الأول ينطبق على كوميديات شيكسبير، والثانى على كوميديات بن جونسون (ص ١١٤).

ولكننا، على ضوء ما قلته آنفاً في التمييز بين رواية لودج ومسرحية شيكسبير فيما يتعلق بالنغمة، لا نستطيع قبول تطبيق أى من التعريفين "الشكليين" على هذه المسرحية. قد تبدأ كما تحب، مثلما تبدأ حلم ليلة صيف، "بالشقاء وتنتهى بالهناء" وفق ما يقوله كوجهيل، ولكن هذا التعريف لا يمس جوهر الكوميديا هنا، والواقع أن لنا أن نطبق هذا التعريف الفضايف، ولو من وجهة نظر القرن السادس عشر وحسب، على ما أسميته (وما يسميه النقاد) المسرحيات المُشكِلَة أو التراجيكوميديا (انظر مناقشتى المستفيضة لذلك في مقدمتى لمسرحية العبرة بالخاتمة، القاهرة، ٢٠٠٩) ولكننا لن نجده مفيداً في حالة هذه المسرحية بصفة خاصة، وأعود إلى الاقتباس من كتاب سوزان لانجر العظيم المشار إليه آنفاً، حيث تقول إن جوهر الكوميديا يكمن في تجسيدها لإدراكنا للسعادة في شكل رمزى إذ تجعلنا نشعر أننا نستطيع أن نلاقى ونتغلب على ما يصادفنا من صروف الحياة وما

يواجهنا من تحدياتها (ص ٥٤). والطريف أن هيلين جاردنر تصف هذا النوع من الكوميديا بأنه الكوميديا الصافية أو النقية (ص ٢٠).

ويؤكد عدم أهمية الحبكة المحدثون الذين يبنون حججهم على ما أرساه نقاد منتصف وأواخر القرن العشرين من مبادئ، مثل ليو سالينجر (Salinger) في كتابه "شيكسبير وتقاليد الكوميديا"، ١٩٧٤، وهو الذى يؤكد أن ما يحدث فى المشهد الأخير يُقَرَّبُ المُشَاهِدَ من خشبة المسرح، أو بتعبير آخر يجعل "الشكل الرمزي" الذى تحدثت عنه سوران لانجر وخصص له إرنست كاسيرر كتاباً كاملاً من ثلاثة مجلدات، يتخذ أبعاداً "حيوية" تمثل وفق تعبير سالينجر "لونا من المناطق الحدودية ما بين الحياة اليومية وخشبة المسرح" (ص ٩). وهو يعنى بذلك أننا نسمح لما نراه من احتفال "بانتصار الحياة" بأن يمس حياتنا الواقعية، وأن "رؤية أى العشاق غذاء للعشاق" (٣/٤/٥٣). وها هو ذا مايكل هاتاواى (Hattaway) (٢٠٠٠) يعود إلى التهوين من وظيفة الحبكة، قائلاً إنها شكلياً تنتمى للكوميديا الجديدة عند القدماء، حيث تصور حكاية الحب المبسطة بين أورلاندو وروزالند كيف يتصر الحب والفضيلة على الشدائد والطغيان، فالعاشقان يتحابان "من أول نظرة"، والفتاة تشهده وهو يثبت رجولته فيما يشبه "الاختبار بالمنازلة" مع "البطل الذى يعمل لدى الدوق الشرير" (ص ١١-١٢) ولكن بساطة الحبكة فى المسرحية فى ذاتها تزيد من متعة متابعتها، خصوصاً بعد حذف "الأجولة" (intrigue) التى عادة ما يتسم بها هذا النوع المسرحى فى الكوميديا الجديدة.

ويضيف هاتاواى فى تحديده للنوع المسرحى أن النص "يعلن قرابته بما يسمى 'الحكايات القديمة' (كان يا ما كان - ١/٢/١١٤)"، إذ "لا يكتفى باستلهاام الكوميديا والتراجيكوميديا بل يستلهم الحكايات الشعبية والرومانسات" (ص ١٢) فلدينا ثلاثة أبناء، أصغرهم أقومهم خُلُقًا، ومزيجٌ من مادة الحياة اليومية والمادة الأجنبية، وبعضُ المواجهات مع الموت، والإلماحاتُ إلى السحر، وطرائقُ الخلاص بما يشبه المعجزة. وبعد أن يقارن هاتاواى بين هيكل الحبكة المستعارة وبين المصادر التى استلهمها شيكسبير جميعاً يفرق بين ما يسميه حدث المسرحية وبين حبكةها، قائلاً إن معظم نقاط التحول فى القصة تقع فى

السرد ولا نشهدها تحدث على المسرح، فكأنما كان شيكسبير يعمد إلى تعرية وتغريب الأعراف التي تسود الأنواع الأدبية التي استلهمها، كما إن مكان الحدث يقطع بأنها مسرحية شعرية رعوية ثم يقول: "وتفتقر كوميديا شيكسبير الرعوية، مثل الكثير من قصائد الشعر الرعوى، إلى الأحداث أو الحدث. فباستثناء المشاهد التقليدية للمصارعة والغناء (والرقص؟) بعد صيد الغزال (٢/٤) واستعراض الماصك والرقص فى آخر المسرحية، نجد أنها مسرحية تقوم فى معظمها على الكلام والأغاني، أو قل إنها وليمة لغوية" (ص ١٣).

ولابد أن نعرض فى قسم مستقل لتقاليد الشعر الرعوى، مادام شيكسبير قد اختار أن يجعل معظم مشاهد المسرحية تدور فى الغابة وسط الرعاة، بل وأن يُلْبِسَ بعض أبطاله الذين قدموا من المدينة (والقصر الملكى) أثواب الرعاة، إذ إن هذه التقاليد تستتبع منه أن يفرض على الكوميديا والرومانس والهجاء ما يقتضيه الشعر الرعوى عما يسمى باللياقة أو مراعاة مقتضى الحال، على نحو ما تشرحه الدراسات النقدية والمقالات التى كتبت فى عصر النهضة، وبعضها معاصر لشيكسبير، وكما جمعها ب. لفتري (Loughtrey) فى كتاب من تحريره أصدره عام ١٩٨٤ بعنوان الطراز الرعوى: كتاب يعرض الحالة، وإن لم ينس شاعرنا تمامًا حياة البلاط ولغة أهل البلاط. ولكن شيكسبير يقدم على المسرح شخصاً من الرعاة (سيلفيوس، وكورين وفيبي) ويجعلهم يتحدثون ويثنون على الجهد الثمين الذى يبذله أهل الريف، كما يصورون على المسرح مشاهد تحفل بأفراح الحب فى الريف وآلامه.

٥- الشعر الرعوى

يبين كتاب لَفْتَرِي المشار إليه آنفاً مدى اهتمام كتاب ذلك العصر وشعرائه بالشعر الرعوى، وكيف وجدوا النماذج الكلاسيكية الجذيرة بالمحاكاة فى أشعار ثيوكريتوس (Theocritus) الرعوية، ونظائرها فى أشعار فيرجيل، وفى النثر القصصى الذى أبدعه لونجوس (Longus) (مثل قصة دافنى وكلووى) وفى الرومانسات التى كتبها هليودوروس

(Heliodorus) وكيف انتشرت هذه الطرز في أوروبا. أما في إنجلترا فكانت روزنامة الرعاة التي نشرها سبنسر عام ١٥٧٩ والكتاب السادس من ملكة الجان للشاعر نفسه (١٥٩٦)، إلى جانب عدد كبير من القصائد الطويلة والأغاني القصيرة، تمثل استجابة أبناء البلاد للطلب المتزايد على هذا اللون الأدبي. وأما أهم عمل منشور يمثل الرومانس الرعوى فكان قصة أركاديا المشار إليها آنفاً، والتي بدأها سيدنى عام ١٥٨٠ لإلقائها على مسامع الكونتيسة ممبروك، أخت الشاعر، وإن لم يكتب لها أن تنشر (في طبعة أولى) إلا في عام ١٥٩٠، بعد وفاة الشاعر بأربع سنوات.

وأما ما وَصَفَتْهُ بالطلب المتزايد على هذا اللون الأدبي فيفسره تناقض الريف مع المدينة في عصر نشأة البورجوازية وازدياد سلطة الملك وهيمنة المصالح المادية القائمة على التجارة، إذ كان الناس يتطلعون في شوق إلى ما يمكنه أن يمثل 'العصر الذهبي'، أي العصر 'المثالي' الذي كان الناس يعيشون فيه في وفاق مع الطبيعة ومع بعضهم البعض ومع أنفسهم، حتى لو كان ذلك العصر الذهبي، أو المثالي، محض خيال، وتتوسع دوسنيير في وصف حالة البلاد آنذاك وكيف أدت إلى نشدان ذلك 'المثال'. والواقع أن الريف كان (ولا يزال) يُنظرُ إليه باعتباره مكان راحة واستجمام واكتشاف للنفس، وكانت النقلة إليه بمثابة هروب من صخب الحياة المادية وضجيجها. ولكن، كما يقول هاتاواي، لم يكن الشعر الرعوى شكلاً أدبياً ساذجاً يدور 'حول' البراءة الطبيعية للريف، بل كان "لوناً من ألوان الحدث الرمزي" (ص ١٨)، إذ كان الرعاة، لا الفلاحون، يمثلون النمط المضاد للملاك أو للأعيان المنعمين، على نحو ما نشهد في روزنامة الرعاة المشار إليها. وربما كان العامل الأساسي الذي يميز الشعر أو القصص الرعوى هو المقارنة المضمرة دائماً فيه ما بين ثقافته وثقافة المدينة، باعتباره يمثل أسلوباً بديلاً للعيش، أو لكسب العيش وما يقتضيه من نسق حياة من لون آخر.

ولم يجد شعراء ذلك العصر وكتابه (على اختلافهم) فيما خلفه الأقدمون دراما رعوية ذات تقاليد يسهل اتباعها أو تعديلها، ولكن ذلك لم يثبط همتهم، فنشدان عالم مثالي 'يتفق مع الطبيعة' لا يتطلب وجود نماذج تُحاكى أو تُحتذى، فأخذ عدد من كتاب

المسرح يدرجون عناصر رعوية فى مسرحيات لا تتناول حياة الرعاة بصفة أساسية ومن ثم تغير تعريف الطابع الرعوى فى المسرح، وأصبحت صفة 'الرعوى' تطلق على الأعمال المسرحية أو بعض فنون الفرجة التى تتضمن التصوير 'المثالى' أو الإيحاء وحسب براءة الفطرة والخير الكامن فى الطبيعة ومن يعيش فى كنفها، كما يبين ديفيد ينج (Young) فى كتابه الممتع عن شيكسبير والشعر الرعوى وعنوانه غابة القلب (١٩٧٢). ويقول هذا الباحث إن صفة 'الرعوى' أصبحت، على مر الأيام، اسم جنس يطلق على كل فنون العرض المسرحى، خصوصاً فنون الكوميديا التى تنتهى نهاية سعيدة "بالوفاق مع الطبيعة" (ص ٧٣). وتقول أجنيس لينثام (Latham) فى مقدمتها لطبعة آردن للمسرحية عام ١٩٧٥ (ص ٦١-٦٢) إن شيكسبير ربما استلهم فى كما تحب بعض الأفكار والأساليب من مسرحية المرأة فى القمر التى كتبها جون ليلي (Lyly) فى نحو عام ١٥٩٥، والتى تدور حوادثها فى 'مدينة فاضلة' أو فى يوتوبيا يعيش فيها الرعاة. وفى تلك المسرحية يشعر الرعاة بالوحشة فيطلبون من الأرباب إرسال إحدى الإناث إليهم، وتستجيب الأرباب لدعائهم وترسل باندورا. ولكن باندورا فطرت على أن تمثل 'الجوانب المزاجية' أو الطباع التى تنسب إلى كل كوكب من الكواكب السيارة، وهى التى تملأ عليها طباعها المختلفة التى تتلون باستمرار. ولذلك تصبح باندورا ذات مزاج متقلب، هوائية الطباع، على نحو ما تصف روزالند نفسها بعد الزواج (١٤٢/١/٤). وعندما ينتابها طبع القمر يصيب باندورا الجنون، ولكن الأرباب تشفيها منه وتحاول أن تضمن ثبات طبعها أو مزاجها بقصر التأثير الكوكبى فيها على كوكب واحد، إلا أن باندورا تصر على اختيار القمر، بسبب تغير وجوهه وتقلبه فى السماء! وحين يدرك الرعاة ذلك يُشفون من غرامهم بها أو طلبهم للأنثى. وفى ذلك ما فيه من مشاعر النفور من 'طبع المرأة' (الفطرى) أو سوء تصويره، وهو ما تؤكد لينثام أنه كان ذا تأثير واضح فى مسرحية شيكسبير.

ولكن الطابع الرعوى فى مسرحية كما تحب يختلف، على نحو ما يتبين كل قارئ للنص، عن ذلك الطابع الذى يمثل 'العصر الذهبى' أو المثالى، وسخرية شيكسبير من المرأة لا تزيد حدة عن سخريته من الرجل، والمخرجون لا يقدمون عالم الرعاة الذى يمثل

ما كان ذلك العصر يتطلع إليه، بل إن اختلاف نبرات اللغة ومستوياتها من شخصية إلى أخرى لا يرجع إلا إلى اختلافها في النشأة والتعليم أو في الطبع، ولا يوحى بوجود ذلك 'المثال' المنشود في أحضان الطبيعة. فالرعاة قد يتكلمون بلهجة ريفية، ولكن اللغة نفسها فصيحة لا غبار عليها، ويقول وليم إيمپسون (Empson) في كتابه بعض صور الأدب الرعوى (١٩٣٥):

كانت الخصيصة الأساسية للأدب الرعوى... وهو الذي كان الناس يحسون أنه يوحى ضمناً بوجود علاقة جميلة بين الأغنياء والفقراء، هي جعل البسطاء يعبرون عن مشاعرهم الجياشة (وهو ما كان الأدباء يعتبرونه موضوعاً عاماً شاملاً يشترك فيه الجميع وبلا استثناء) بلغة المثقفين الشائعة (بحيث يكون لك أن تكتب عن أفضل الموضوعات بأفضل أسلوب). فإذا رأيت الجمع بين هذين اللونين من الناس على هذا النحو، تحسّن رأيك فيهما معاً، أي إن أفضل صفات هذا وذاك يصورها الكاتب. (ص ١٧)

ويقول مايكل هاتاواي في دراسة له بعنوان 'الدراما والمجتمع' (في كتاب من تحريره مع أ. ر. براونمولر (Braunmuller) بعنوان 'رفيق كيمبريدج إلى الدراما الإنجليزية في عصر النهضة' ١٩٩٠، ص ٩٨-٩٩) إن زيادة الهيمنة السياسية والاقتصادية للقصر الملكي و'المدينة' على الحياة الإنجليزية في بواكير العصر الحديث قد تفسر لنا ندرة تمثيل واقع الريف الحقيقي على المسرح (بل عدم تصوير ذلك الواقع) ويتفق ذلك مع ما أوردته آنفاً من تفسير لزيادة الطلب على الأدب الرعوى في ذلك العصر، وأخص بالذكر اكتشاف المرء لذاته التي ربما تكون قد تاهت منه في صخب المدينة ونشاز الحياة 'التجارية'، ويعود شيكسبير إلى هذه الفكرة في العاصفة حين يجعل الجزيرة المهجورة (صنو القفر في الغابة) مكاناً مثالياً للمصالحة مع النفس، أو لاكتشاف النفس وعودة المرء لذاته. ويلخص جونزالو ذلك في الفصل الخامس حين يضع يده على ما عاد على الجميع من 'فوائد' في ذلك القفر قائلاً:

هَلْ أُخْرِجَ حَاكِمُ مِيلَانُو مِنْ مِيلَانُو
 حَتَّى تَغْدُو ذُرِّيَّتُهُ حُكَّامًا فِي نَافُولِي؟
 فَلْنَفْرَحْ فَرَحًا فَوْقَ الْفَرَحِ الْعَادِي
 وَنَنْقُشْ بِالذَّهَبِ الْقِصَّةَ فِي أَعْمِدَةٍ لَا تَبْلَى!
 فِي رِحْلَةٍ بَحْرٍ وَاحِدَةٍ ظَفِرَتْ بِالزَّوْجِ كَلَارِيِيلِ فِي تُونِسْ
 وَأَخُوهَا وَجَدَ عَرُوسًا مِنْ بَعْدِ التَّيِّهِ وَفُقْدَانِ النَّفْسِ!
 وَاسْتَرْجَعَ دُوقِيَّتَهُ الدُّوقُ بِرُوسِيَّيْرٍ فِي قَفْرِ جَزِيرَتِنَا
 وَجَمِيعًا عُدْنَا لِذَوَاتِ تَاهَتْ مِنَّا رَمْنَا!

(٢٠٦/١/٥-٢١٣)

(ص ١٨١ من الترجمة العربية ٢٠٠٤)

والعودة إلى النفس الحقة هو ما يحدث في أردن. ويقول هاتاواي إن علينا أن نتذكر أن العالم الرعوي، الوثيق الارتباط بمفهوم 'الطبيعة'، عالم يشهد بذاته على صدقه وأصالته، فالعوالم الرعوية عوالم تبعث فيها 'الطبيعة' أسطورة المساواة السياسية، وهكذا فإنها تحدد تلك العناصر التي انحرفت فيها الحياة المتحضرة عن 'الطبيعة'، فغدت شاذة وقاسية أو مشغولة بالتسلق الاجتماعي. ويضيف قائلاً: ربما كانت الصورة الأولى للحياة الرعوية صورة جنة عدن، كما إن الخواء الذي يشيع في عالم غابة أردن يحفل بالحنين الجارف إلى الجنان التي يصورها الكتاب المقدس والعصر الذهبي الذي يصفه أوفيد في مسخ الكائنات (ص ١٩). ويتوسع إدوارد آرمسترونج (Armstrong) في كتابه عن خيال شيكسبير (طبعة ١٩٦٣، ص ١٢٥-١٢٧) في تعديد الإشارات الواردة في نص هذه المسرحية عن ذكريات جنات عدن المفقودة، كما يفرد رسل فريزر (Fraser) وهو من كبار المتخصصين في شيكسبير دراسة كاملة عن إحالات شيكسبير هنا إلى سفر التكوين بالكتاب المقدس (مجلة الدراما المقارنة ٢٥، ١٩٩١، ص ١٢١-١٢٨) وترد في النص إشارات

كثيرة إلى العصر الذهبي (١/١/١١٤ ، ٢/١/٥ ، ٣/٢/٢٢٩-٢٣٠). وترتبط الغابة (والجو الرعوى) أيضاً بالعهود الإقطاعية القديمة التي كانت تقوم العلاقات فيها على صلة الدم لا على الثروة، وقيامها على المال يمثل انحطاطاً يعارضه أورلاندو منذ البداية.

ولكننا نجد في المسرحية، في مقابل ذلك، سخرية من الريف وأهله، تصل في بعض الأحيان إلى ما أطلق عليه راييموند وليامز (Williams) عام ١٩٧٣ مصطلح 'النزعة المضادة للرعاية' (counter - pastoral) (في كتابه الريف والمدينة). والنقاد المحدثون يصفون هذه النزعة المضادة بتعبير بديل أصادفه كثيراً وهو (anti - pastoral) والواقع أن المدلول قديم نجده في قصائد ثيوكريتوس الرعوية، وتعبّر في إحداها (رقم ٢٠) البطلة يونيكا (Eunica) عن نفورها من راعى المعيز الشاب بسبب ملامحه الغليظة وأنفاسه الكريهة. وليس غريباً على شيكسبير أن يجعل لكل نزعة مقابلاً في الكفة الأخرى من الميزان، وأن ينقض صورته الأدبية حتى وهو يثبتها ويؤكدّها، كما يشرح ستيفارت ديلي (Daley) في دراسته المهمة "ذم الريف في كما تحب" (مجلة شيكسبير الفصلية ٣٦، ١٩٨٥، ص ٣٠٠-٣١٤). فالراعى كورين لا يصف مسرات الريف أو ملاذه ومتعه، بل الجهد والعرق الذى يبذله أبناؤه، والدوق الأكبر يذكرنا فى أول ظهور له على المسرح (فى الغابة) بضروب 'الشدائد' التى يتعرض لها فى 'العراء'، قائلاً إنها لا تقتصر على عقوبة آدم (أى ما فرضه الله من العمل والكدح فى الأرض بعد طرده مع حواء من الجنة) بل تتجاوز ذلك إلى اختلاف فصول العام، بحيث تزداد عقوبته على عقوبة آدم:

فإذا هبَّت رِيحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ

لِتَعْصُ الْجَسَدَ بِأَنْيَابِ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةٍ

وَتُؤَنِّبُهُ تَأْنِيْبًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِي وَأَنَا

أَنْكَمِشُ مِنَ الْبَرْدِ وَأَتَبَسُّمُ "لا!

لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةً! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةٌ صِدْقٍ

تُقْنَعُنِي إِقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أَمْرِي!
فَانْظُرْ مَا فِي الشُّدَّةِ مِنْ نَفْعٍ جَمٍّ
كَالضَّفْدَعِ ذَاتِ الْقُبْحِ وَذَاتِ السُّمِّ
وَبِرَأْسِ الضَّفْدَعِ جَوْهَرَةٌ بِالْغَةِ الْقِيَمَةِ!

(١٤-٦/١/٢)

وكذلك حديثه الذى يذكرنا بموقف الملك لير فى العراء حين يعرض جسده للعاصفة، (وهو ما سوف نعود إليه) أى إنه يذكرنا بالوجه الآخر 'للطبيعة' - وجهها العابس المكفهر - وقسوتها التى توازى جمالها وفتنتها. إنه يبدأ حديثه بالإشارة إلى 'تقاليد الأسلاف' (٢/١/٢) التى تمكنه من الإحساس بجمال الطبيعة والاقتراب من الفطرة، وهو الذى يجعله يقول بأن من حوله 'رفاق وإخوة' (١/١/٢) ولكنه لا يلبث أن يجد فى 'الفطرة' ما يذكره بالضفدع 'ذات القبح وذات السم' والتى كان يشاع عنها أن برأسها جوهرة ثمينة! وهكذا يبنى الدوق قضية وينقضها فى الوقت ذاته شعراً، مثلما سيفعل ذلك تتشستون المهرج نثراً:

كورين : قل لى يا سيد تتشستون : هل نحب حياة الراعى هذه؟

تتشستون : بالحق أيها الراعى، إنها فى ذاتها حياة طيبة، ولكن كونها حياة راع يجعلها تافهة؛ ومن حيث إنها حياة عزلة، تروق لى كثيراً؛ ولكن من حيث الافتقار إلى الصحبة، أجدها حقيرة جداً؛ وأما من حيث كونها حياة فى الخلاء، فإنها ترضينى كثيراً، ولكن من حيث إنها ليست فى البلاط، فهى مملة. ولما كانت حياة تقشف، وانتبه لما أقول، فإنها تتفق وطبعى خير اتفاق، ولكنها لما كانت تفتقر إلى الوفرة، فإنها لا تلائم ذائقتى.

(٢٠-١١/٢/٣)

وأسلوب تتشستون ينتمى من الزاوية البلاغية لتراث 'المذهب الإنسانى' فى عصر النهضة الذى كان يدعو إلى قياس كل شىء بمقياس الإنسان الفرد، ما دام الإنسان قد وُضع فى بؤرة الصورة، وهذا المقياس يتطلب الوعى الكامل بالواقع، ويمثله المهرج هنا بسخريته القائمة على المفارقة، فالوعى بهذا المقياس يفرض على الإنسان أن يرى كفتين لكل شىء، وقد أشاعه إرازموس (Erasmus) ورايبليه (Rabelais) اللذان يجعلان الحمقى يستعرضان مباهج الدنيا من وجهة نظر الأحمق، فإذا هى حماقات وحكمٌ خفية أو متنكرة فى الوقت نفسه، مثلما يفعل توفيق الحكيم لدينا حين يجعل 'حماره' يحدثه، فالحمار مهما يقل حمار، ولك أن تقبل ما يقوله باعتباره خطأ وصواباً فى آن واحد، وهذا ما تشرحه روزالى كولى (Colie) فى حديثها عن 'مفارقة المديح' فى كتابها تراث المفارقات فى عصر النهضة (١٩٧٦) مستندة، كما تقول، إلى كتاب فالتز كايزر (Kaiser) ممتدحو الحماقة الصادر عام ١٩٦٤.

وأما ما تعنيه هذه الباحثة بتعبير 'مفارقة المديح' فيختلف عما أذهب إليه بعض الشىء، إذ يشبه ما نعنيه فى العربية إذا عكسنا الصورة البلاغية القديمة 'المدح بما يشبه الذم' فجعلناها 'الذم بما يشبه المدح'. والنموذج الشائع فى العربية لتلك الصورة بيت من الشعر يقول: "ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم/ بهن فلول من قراع الكتائب". وأميان يدرك المفارقة فيما قاله الدوق الأكبر عن النفع الجرم الذى أتت به الشدائد، فيمتدح قدرة الدوق على 'ترجمة' الشدائد إلى 'أسلوب' (فى الحياة؟ فى التعبير؟ فى التفسير؟) يُشيع الاطمئنان فى النفس:

أميان : لَنْ أَرْضَى بِبَدِيلٍ عَنْ هَذَا الْعَيْشِ ! مَا أَهْنًا مَوْلَايَ

بِقُدْرَتِهِ تَرْجَمَةَ عُبُوسِ الْحَظِّ وَأَوْقَاتِ الضَّرِّ إِلَى

أُسْلُوبٍ بَلَغَ الْغَايَةَ سَكَنًا وَعُدُوبَةً!

(٢٠-١٨/١/٢)

إنه يبدي إعجابه 'بمفارقة المديح' واعيًا بالواقع من ورائها، ومعظم أغاني أميان 'الرعوية' تصب في هذه المفارقة.

ولنا أن نتوقف عند مشهد يقول هاتاواي إنه يقف على وجه الدقة عند الحدود الفاصلة بين النزعة الرعوية والنزعة المضادة لها، وهو ٢/٤، المشهد الذي يحتفل فيه بعض اللوردات بصيد غزال سمين، ومن ثم فهو احتفال ريفي بقدرة الغرباء على الصمود والبقاء في هذا المكان القفر، إلى جانب عرض التضامن بين الرجال في الغربة، والغرباء مضطرون إلى الاستعانة بأحد أبناء الغاب الذي ينشد أنشودة يتغنى فيها لا بالمجد الذي أصابه الصائد (ردًا على اقتراح چاك بتقديم الصائد إلى الدوق مثل 'فاتح روماني' - وفي هذا نفسه ما فيه من سخرية) بل بأن جزاء الصائد سينحصر في لبس جلد الغزال، فهو البديل في الغابة للملابس المدنية، ثم يعقب ذلك ذكره من طرف خفي لانهايار الحب في العلاقة الزوجية حين يصبح الزوج ديوثًا! والفكاهة التي تعتمد على صورة الزوج المخدوع الذي يلبس قرنين من فكاهات الحياة المدنية لا الريفية (انظر مقدمتي لترجمة زوجتان مرحتان من وندسور، القاهرة، ٢٠٠٨) وهكذا فإن وضع القرنين فوق رأس الصائد نذير سوء، وهو نوع من السخرية المريرة التي تنقض ما قيل عن مكافأة الصائد، والمفارقة فيها تؤكد كلمات الأغنية التي تعود إلى استخدام الصيغة البلاغية التي شرحتها آنفًا وهي 'الذم بما يشبه المدح'.

٦- التكرار ما بين الجنسين

وكان من بين التقاليد الشائعة للأدب الرعائي التكرار في ملابس الجنس الآخر، وقد وجده شيكسبير في أركاديا، الرومانسة الطويلة التي كتبها سيدني، والمشار إليها آنفًا، فالبطل بيروكلير يظل في معظم فصول الرومانسة متخفيًا في زي فتاة مقاتلة (من الأمازونات) اسمها 'زلين'، حتى يتمكن من البقاء قريبًا من حبيبته الأميرة فيلولوكيا. وتنشأ التعقيدات عندما تدرك والدة فيلولوكيا أنه رجل في الواقع وتقع في غرامه، وينخدع والدها بملابس الأنثى فيقع في 'غرامها'، مثلما تنخدع فيبي في رواية لودج ومسرحية

شيكسبير 'بالفتى' 'جانيميد' و'تجبه' ! وعلى غرار هذا يقدم چون ليلى فى مسرحيته جالاتيا (١٥٨٨) فتاتين مستكترتين فى رى غلامين، وكانتا من بنات الرعاة، ولجأ أبواهما إلى ذلك التخفى حتى يتجنبنا التضحية بهما إلى أحد الوحوش اتقاءً لغضبة نبتون، رب البحر. وعندما تلتقى الاثنتان تقع كل منهما فى غرام الأخرى، وتتعدد الحبكة ولكن الربة فينوس تتدخل فى آخر المسرحية فتُحوّل إحداهما إلى فتى يافع حتى تتحقق النهاية السعيدة آخر الأمر. والطريف أن هاتين الفتاتين، واسماهما فيليديا وجالاتيا، تتحابان 'من أول نظرة' فى أول لقاء بينهما، وهو ما يذكرنا بحوار فيبي وروزالند، وخصوصاً قول روزالند فى الفصل الأخير إنها لن تحب أية امرأة وهاك مقتطفاً منه:

فيليديا: . . . أقول إننى آسف لأنك لست امرأة.

جالاتيا: لا أتمنى أن أصبح امرأة، إلا لأنك رجل.

فيليديا: وأنا لا أتمنى أن تكون أنت امرأة، لأننى عندها لن أحبك، إذ إننى أقسمت ألا أحب امرأة قط.

جالاتيا: نزعة غريبة فى يافع بهذه الوسامة، وأما عن نفسى، فلن أحب امرأة ما عشت.

فيليديا: سيكون من الشائن حقاً أن تصد فتاة تخطب ودك، ومفاتيح المرأة رجلاً تجبه مكروه فى جنس النساء.

جالاتيا: إن كان ذلك شائناً لى، فليس مما يزيدك شرفاً، إذ إنك ترى رأى.

فيليديا: فلنفترض أننى كنت عذراء (وحمرة الخجل تعلو خدى حين أفترض ذلك) ولنفترض أن شخص فتاة كان يختفى تحت أردية اليافع! ترى لو أننى عبرت عن حبى لك بأهات وزفرات، وأظهرت غرامى الرقيق بملح العبرات، وأثبت أن إخلاصى صادق لا تشوبه شائبات، وأن أحزانى لا تتحملها الراسيات، أفما يبدى ذلك الوجه الجميل إشفافاً على قلبى المخلص وما به من سكرات؟

جالاتيا: فلنقل إننى كنتُ مثلما تريدنى أن أفترض أن تكونه أنت، وإننى طلبت
وصالك مستعينًا بالتوسلات والتضرعات، والأيمان المغلطات، والهدايا
الجميلات، وكل ما يُبتكر فى الحب من تحايلات، أفما كنت تستسلم
للآهات؟

فيليديا: أف لك وما ابتدرته بقولك 'فلنقل'!

جالاتيا: وبقولك أنت 'فلنفترض'!

(٢٨-٦/٢/٣) من 'جالاتيا' و'ميداس'،

للكاتب چون ليلي، من تحرير آن بيجور لانكاشير، ١٩٧٠.

لن يستعصى على القارئ إدراك التشابه بين هذا الموقف والموقف الذى يصوره
شيكسبير من الحب الذى تشعر به فيبي نحو 'جانيميد' (روزالند المتكررة) وكذلك لعبة
'التمثيل' أو 'الافتراض' التى يلعبها أورلاندو مع روزالند، و'مادة' الحوار (أو ثيماته)
تشبه تحليلات الحب التقليدية التى تشيع فى المسرحية، وإذا كان شيكسبير يحاكي فى بعض
الأحيان أسلوب ليلي اليوفوى، الذى سبق أن أشرت إلى توازى العبارات فيه واتكائه على
ألوان الطباق والتوازن، فإنما يحاكيه للسخرية منه لا لإظهار تفضيله إياه، فالعاشق
سيلفيوس يُضحكننا بالتَّوَلُّه والتَّدَلُّه وإظهار الخضوع والذلة، وفيبي تضحكننا بما تبديه من
تعال واستكبار، والحق أن شيكسبير لا يحافظ دائمًا على نغمة السخرية، بل أحيانًا ما
يوحى بموافقة على ما يؤدى إليه الاستغراق فى عاطفة مشبوبة من 'تطرف' لا يكاد منطق
الحياة الواقعية يقبله، وأذكر أن الدكتور عصمت والى (مترجم سونيتات شيكسبير والأستاذ
بجامعة الإسكندرية) كثيرًا ما كان يسخر من ذلك التطرف فى تصوير عاطفة الحب، مُدُلِّلًا
على ذلك 'بسخافة' قول أحمد رامى "عزة جمالك فى/ من غير ذليل يهواك/ ويروح
خضوعى لمن/ ولوعتى ف هواك" الوارد فى أغنية أم كلثوم الشهيرة "ياللى كان يشجيك
أينى"، وذلك أثناء تعليمه اللغة الإنجليزية لنا فى مدرسة رشيد الثانوية، عام ١٩٥٣-
١٩٥٤، وأذكر كيف دهشتُ من سخريته، وكيف لم أجد فى قول رامى تطرفًا ولا تجاوزًا
لنطق الحياة الواقعية!

ولكن جوهر هذا المشهد الذى اقتطفته من ليلي، بغض النظر عما يراه البعض من تطرف أو من 'منطق الحب' التقليدى، يقوم مثل جوهر مسرحية شيكسبير على ارتداء ملابس الجنس الآخر، وهو ما أصبح النقد - منذ أن نشر سى. ل. باربر (Barber) كتابه المهم عن كوميديا شيكسبير الاحتفالية فى عام ١٩٥٩ - يعتبرونه مركز الثقل فى المسرحية. وقد سبق لى أن استعنت بهذا الكتاب فى مقدماتى لترجمات شيكسبير، ولكننى أرى لزاماً على أن أُبينَ الآن كيف يدلل باربر على أن ارتداء ملابس الجنس الآخر كان عنصراً أساسياً من عناصر الكوميديا الاحتفالية فى عصر شيكسبير، وحجته تقوم على مفاهيم عالم النفس الأشهر سيجموند فرويد (Freud) إذ يصوغ باربر تعريفه لهذا اللون من الكوميديا على ما يقول إنه "قُضُّ التوتر من خلال الإيضاح" وأن الطابع الاحتفالى نفسه يعتبر "صمام أمن" يقوم على تحقيق سعادة الفرد فى لحظات انطلاق يتجاهل فيها المحظورات الاجتماعية ويرخى العنان فيه لبواطن نفسه (من رغائب دفينه أو مكبوتة) بغض النظر عن سعادة المجتمع كشبكة من العلاقات ما بين الأفراد، أو للمجتمع ككيان واحد. ومن يقبل هذا الرأى لن يقبل دعوى دوسنيير بأن القضية قضية تشكيك فى أنوثة الأنثى وذكرورة الذكر، وهو ما تُلحُّ دوسنيير إلحاحاً غريباً عليه فى دراساتها عن شيكسبير وفى مقدمتها الطويلة لطبعة آردن ٢٠٠٦.

والى جانب هذا التفسير الفرويدى، قد يكون لنا أن نستعين برأى باختين (Bakhtin) فى العروض الاحتفالية، وسوف أقتطف من باختين بعض العبارات التى أجد فيها إيضاحاً وتوسيعاً لما ذهب إليه باربر. يقول باختين:

يجوز لنا أن نقول إن العرض الاحتفالى يختلف عن الأعياد الرسمية فى أنه احتفال بالتححر المؤقت من الواقع السائد والنظام الراسخ الأركان، ففيه تذوب جميع الفوارق بين الدرجات الاجتماعية والمراتب والمزايا التى يتمتع البعض بها والأعراف الشائعة والمحظورات التقليدية. كان العرض الاحتفالى احتفالاً

حقيقياً بالزمن، وبالضرورة، وبالتغير وبالتجديد. وكان يناصب العداء كل ما اكتسب صفة الديمومة والاكتمال.

(ميخائيل باختين، رابيليه وعالمه، ترجمة هيلين إرفولسكى، ١٩٨٤، ص ١٠)

ولا أدل على صدق نظرة باختين من أن التنكر فى أزياء الجنس الآخر فى أوائل العصر الحديث فى إنجلترا كان جريمة يعاقب مرتكبها، إذا قبض عليه، بالتجريس والتشهير به وجلده بسبب انتهاك القوانين الجنسية واللاهوتية، ومن ثم فقد كان من 'المحظورات التقليدية' التى يقول باختين إن العرض الاحتفالى يتحداها ويذيبها، والنصوص التى وصلتنا من تلك الفترة تشهد على العداء الذى كان يضمه رجال الدين للمسرح و'للتخنث' فى أواخر القرن السادس عشر والعقود الأولى من القرن السابع عشر، وهو ما تشرحه تفصيلاً لورا ليفين (Levin) فى كتابها "رجال فى ثياب نساء" الصادر عام ١٩٩٤، وأما النظرة المتزنة للقضية فيوردها مايكل شاپيرو (Shapiro) فى كتابه عن التنكر فى ثياب الجنس الآخر مستنداً إلى نصوص جمعها وحققها ونشرها فى كتابه الجميل "الذكر والأنثى على المسرح الشيكسبيرى: بطلات من الصبيان وغلمان من الإناث" (١٩٩٤) وهو يقدم آراءه القائمة على أسس علمية وتاريخية صادقة فى التنكر فى أزياء الجنس الآخر من الناحيتين النظرية والعملية لهذا التنكر فى الحياة اليومية وعلى المسرح، مبيّناً بوضوح أن الدوافع كانت فى جوهرها "تحررية" وهو ما يقول به باختين، وأن الناس فى عصر النهضة (بصفة عامة) كانوا ينشدون الاستكشاف والتحقيق من مدى صلابة وصدق الأدوار الاجتماعية 'المقررة' لكل من الجنسين، وأن المسرح كان وسيلة من وسائل الدعوة للثورة (بالمفهوم الباختيينى) (ص ٢٢٥-٢٤٠).

وإذا كانت 'الاحتفالية' تحدد إحدى 'النفقات' التى تتشكل منها هذه المسرحية المتعددة الوجوه، فإن من ثيماتها فحص الأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين. ويتفاوت النقد فى تقديرهم لنتيجة 'فحص الأدوار' المذكورة فى المسرحية، فإذا كانت دوسبنيير تؤكد أن المسرحية تثبت أن الفوارق بين الجنسين وهمية، فإن جمهور النقد من أتباع

المذهب النسوي لا يقطعون بذلك، بل يرون في التنكر في زي الجنس الآخر ما يمكن أن يثبت التمرد على الأدوار الاجتماعية لكل من الجنسين أو ينفيه، ويورد هاتاواي (ص ٣٢) آراء من يقولون إن المسرحية تثبت بالتنكر ثبات التمييز بين الجنسين والمعارضين الذين يقولون بأن المسرحية تعلن قلقلة هذا التمييز وطابعه الوهمي، ثم يقول إن لنا أن نقبل إحدى 'القراءتين' أو كلاهما مثلما نفعل إزاء النصوص ذات الدلالات المزدوجة. ثم يقول:

مثلما استطاع شيكسبير أن يمزج ما بين عناصر الشعر الرعائي والحكاية الشعبية في بناء كوميدى فائت أن المؤلف قادر على 'إعادة إنتاج' النوع الأدبي بصورة جديدة خاصة به وحده، فإنه استطاع تقديم مسرحيات تعرضها المسارح التي يقوم فيها صغار الذكور بأدوار الإناث، فائت في نصوصه كيف يمكن أن يصبح التمييز بين الجنسين أمراً يعتمد على الأشكال والضغط الاجتماعي اعتماده على الهوية الجنسية. وفي هذه الغابة الفردوسية كثيراً ما يذكرنا الحوار بأن العلاقات بين الجنسين، على الأقل، وهمية ولا تمثل الواقع الحى. والحق أننا نشهد في جميع الأماكن التي تجرى فيها أحداث المسرحية، مثل ضيعة أوليفر، والبلاط، وغابة آردن، أن الشخص يدينون بصفاتهم وسلوكهم إلى النشأة لا إلى الفطرة، وهم يقيمون في مناطق لغوية ذات خصوصية ثقافية محددة... (ص ٣٢-٣٣)

ويسهل الرد على هذا ونقضه استناداً إلى النص نفسه، فالقسم الأول من حجته صحيح في كل زمان ومكان، وهو بديهي، إذ إن 'الأشكال والضغط الاجتماعي'، والتي يرجع معظمها إلى تقاليد متوارثة تصعب رزححتها بل ولا يجرى تعديلها إلا بشق الأنفس، تؤثر تأثيراً واضحاً فيما هو منوط بكل من الجنسين في المجتمع، وأما القول في القسم الآخر بأن 'النشأة' هي التي تحدد صفات الشخص وسلوكهم في المسرحية فهو لا يستقيم مع التناحر بين الإخوة في الثنائيات التي تقدمها المسرحية إلينا، وأعرض لها في البناء. و'الخصوصية الثقافية' للغة التي يستخدمونها مملاة من طبيعة النوع الأدبي الذي

ابتدعه الشاعر وناقشته في البداية (الشعر الرعوى في صورتيه الساخرة والصادقة) ولا يؤكد هذا أو ذلك اختلاف الدور الاجتماعي المنوط بكل من الجنسين.

فإذا زدنا اقتراباً من نص شيكسبير نفسه وجدنا ظاهرة أقرب إلى طبيعة الدراما وقريبة إلى نفس شيكسبير ألا وهي ظاهرة التحول: 'فالتبيعة' في غابة آردن تحدث تغييراً حاسماً فيمن يرتادها من الشخص، سواء من قصدها لاجئاً مثل الدوق واللوردات وروزالند وسيليا وأورلاندو، أو من قصدها ساعياً إلى الشر مثل الدوق فريدريك وأوليفر. ولا يحدث ذلك التحول فقط بسبب عالم الخضرة الذي يحتفل به نورثروپ فراي (Frye) (في كتابه المنظور الطبيعي، ١٩٦٥) وباربر في كتابه المشار إليه آنفاً، بل أيضاً بسبب ما تصر روزالند على نسبته إلى السحرا نعرف أنها تعود سيرتها الأولى حين تخرج متنكرة في ثياب الغلام 'جانيميد' وتعود في صورتها التي فطرها الله عليها، ولكن باقى الشخص يدهشون لما يشاهدون، فكأنما اختفى 'جانيميد' من الوجود وجاءت روزالند من العدم! ونحن لا نعرف من نص المسرحية أن باقى الشخص قد أدركوا أنشد ما حدث، وإن كانت الحقيقة لا بد أن تنجلي وتروى بعد عودة الصفاء والهناء. وينسب الباحث ألان بريسندن هذا التحول إلى تأثير شيكسبير بقصيدة مسخ الكائنات الطويلة التي نظمها أوفيد، ويدلل على تأثره بما يرد في النص من إشارات مباشرة إلى المسخ:

أظنُّ أنه مُسَخٌّ... أو صارَ وَحْشاً

إذ لا أراهُ في إهابِ إنسانٍ يلوحُ في أيِّ مكانٍ.

(٢-١/٧/٢)

إلى جانب العديد من الصور الشعرية التي يحفل بها النص، ففي ذلك المشهد نفسه يشير جاك إلى غرابة أورلاندو الذى يهاجم الدوق وأصحابه وهم على مائدة الغداء شاهراً سيفه قائلاً "ديك غريب... ما سَلَّكْتُهُ؟" (السطر ٩١) وبعد الحوار الذى يتصافى فيه أورلاندو مع الجالسين يستأذنه في أن يحضر العجوز آدم، مشبهاً نفسه بظبية ترعى صغيرها وتطلب الطعام له (١٢٩-١٣٠) والمهرج تتشستون يشير إلى أوفيد نفسه في المشهد الثالث من

الفصل الثالث، كما إن روزالند تشير إلى مذهب فيثاغورث عن تناسخ الأرواح، قائلة إنها لم يتغزل فيها شاعر منذ أن كانت روحها تتقمص جسد فأرة أيرلندية! (٣/٢/١٧١-١٧٢).

ولكن الأهم من هذه الصور هو التحول الغريب الذى يحدث فى النهاية أو التحول المفاجئ (والذى من المحال تبريره على المستوى الواقعى) للدوق فريدريك من شخص شرير إلى رجل خير بل وزاهد فى الدنيا بعد أن قابل الناسك، وهو ما يرويهِ الأخ الأوسط من إخوة أورلاندو (چاك دى بويز) وسط دهشة الحاضرين (والجمهور) وإن كان ذلك يأتى سرداً لا من خلال 'الحركة المسرحية' (أى الحدث أو الفعل الدرامى) ولذلك فهو أقل أهمية من مفاجأة الممثل الذى يقوم بدور روزالند، وكان غلاماً لم يبلغ الحلم، للجمهور حين يقول فى الإيبيلوج (الخاتمة) "لو كنت امرأة فى الواقع كنت أقبل كل فتى لحيته تعجبني..." (١٦-١٧). إنه اعتراف غريب لا نصادفه فى أى مسرحية أخرى لشيكسبير، وهذه المسرحية، كما تقول مورا سلاترى كون (Kuhn) يزيد فيها عدد استخدام حرف 'لو' عن أى مسرحية أخرى لشيكسبير ("ما أشد قوة 'لو'"، مجلة شيكسبير الفصلية ٢٨، ١٩٧٧، ص ٤٤).

كما لاحظت إصراراً غريباً عند معظم النقاد المحدثين على استكشاف دلالات 'عميقة' لقيام الغلمان فى عصر شيكسبير بأدوار النساء، (وسوف نعود إلى هذا فى القسم الأخير من المقدمة) والجميع ينسون أن ذلك توقف فى القرن السابع عشر (بمجرد عودة الملكية عام ١٦٦٠) عندما أصبح النساء يقمن بأدوار الإناث، وكانت العبارة المذكورة فى الإيبيلوج يُستبدل بها ما لا يُشير إلى أن الممثل غلام مثل "لو كنت أنا تلك المرأة فعلاً..." وهو ما يكفى لكسر الإيهام المسرحى، وهو مقصد شيكسبير من التمييز بين الممثل والدور، دون الخلط بين أدوار الجنسين. والجميع يجدون طرافة فائقة فى أن يقوم غلام بدور امرأة تقوم بدور غلام فى المسرحية، ويجدون ما لا أجده من إحياءات بميول جنسية مثلية فى هذا 'التمثيل المضاعف'، وخصوصاً محاولتهم الاقتصار على ردود فعل الجمهور فى عصر شيكسبير وحده، كأنما لم تكتب المسرحية ولا تصلح إلا لعصره وحده.

دون غيره، وأذكر أن المسرحية عندما قدمت في مصر في صيف عام ١٩٨٣، بعد أن ترجمها إلى العامية المصرية المرحوم سمير سرحان وأخرجها حسين جمعة، في مسرح أقيم خصوصاً في مسرح حديقة الحرية بالجزيرة، كان الجمهور يستمتع طوال الوقت بأداء روزالند وهي مستكرة في زي غلام دون أن ينسى لحظة واحدة أنها امرأة، وفق ما يريده شيكسبير، أما إن كان النص يوحى بأن أورلاندو قد اكتشف سرّاً تخفيها وأراد أن يجاريها وحسب تنفيساً عن غرامه الصادق (وقد يزيد من التورية الساخرة أن يكشف للجمهور لا للممثلة أنه كشف سرها) فأمر متروك للمخرج الذي يتولى تحديد مفهوم النص.

من المعروف أن المسرح يقوم على الإيهام، ونحن في المسرح نمتنع إرادياً عن تكذيب ما يقوله الممثلون عن الأدوار التي يقومون بها، وهو من المبادئ اللازمة لتقبل أى عالم خيالي يصوره مؤلف (في مسرحية أو غيرها) وعادة ما ينسب إلى كولريديج، ولذلك أعجبني ما يقوله روبرت كيمبره (Kimbrough) من أننا:

إذا زعمنا أن حيلة كوميدية من لون ما قامت يوماً على ذكورة الممثل الفعلية أو أنوثته الفعلية كنا ننكر مبدأ جوهرياً من مبادئ المسرح... فالممثل الذي يلعب دوره يكتسب أى جنس أو عمر أو أصل ثقافى يزعمه الكاتب... ونحن نسئ إلى شيكسبير إذا رفضنا تقبل النساء اللاتي يصورهن باعتبارهن نساء“.

من دراسة بعنوان ”الجمع بين الجنسين من خلال التنكر في شيكسبير“، مجلة شيكسبير الفصلية ٣٣ (١٩٨٢) ص ١٧

٧- البناء

المقصود بالبناء أو التركيب (structure) تشكيل 'المادة' الإنسانية التي يقدمها المؤلف، ومن هذه الزاوية يشترك البناء مع 'الشكل' العام للحدث ومدى إسهام الشخص في، ولكن تعبير الحدث أو الفعل مصطلح عسير التعريف، بل ويتغير تعريفه من عصر إلى عصر ومن مفهوم درامى إلى مفهوم آخر، فما يحدث في الدراما التي تتضمن أحداثاً

مادية ملموسة تخاطب عين المتفرج مثلما تخاطب وجدانه يختلف عما يحدث في الدراما القائمة على صراع فكري، والتي قد تصل في ذروتها إلى معالجات المسرح الذهني (closet drama) أي المسرح الذي يخاطب ذهن القارئ في المقام الأول، وقد لا ينجح على خشبة المسرح نجاحه في غرفة المكتب، أي عندما يقرؤه القارئ في منزله متابعًا الصراع الفكري بذهنه وبوجدانه دون حاجة إلى مشاهدة عرض مسرحي له، مثل الكثير من مسرحيات برنارد شو وتوفيق الحكيم وأخيرًا بعض مسرحيات هارولد پنتر (Pinter) (مثل الأيام الخوالي حيث نتابع الحركة النفسية للشخصيات الثلاث على المسرح ولو لم تتحرك قط هذه الشخصيات جسديًا). ومن قرأ ضجة فارغة لشيكسبير لا بد له أن يتصور مكان الأحداث وما يفعله الشخص على المسرح حتى يفهم ويتذوق ما يقال، وهي المسرحية التي سبقت كتابة كما تحب. وبالمقارنة بتلك المسرحية نجد أن كما تحب تكاد تخلو من الأحداث المادية المعهودة، ولذلك فلبناء الحدث منطق خاص ينبع من طبيعة النص. وهو ما سوف أعرضه هنا.

كان الدكتور جونسون من أوائل الذين تنبهوا إلى وجود ما يعتبره 'خللاً' في البناء في كما تحب، وهاك تعليقه على المسرحية كاملاً في الطبعة التي أصدرها لأعمال شيكسبير عام ١٧٦٥:

الحبكة (fable) في هذه المسرحية طليقة وممتعة. ولا أعرف مدى تقبل السيدات للسهولة التي ترخى بها روزالند وسيليا الزمام لقلبيهما. ولنا أن نغفر الكثير لسيليا بسبب بطولة صداقتها، وشخصية چاك طبيعية وتتسم باتساق جميل. والحوار الفكاهي يتوالت خفة ومرحًا، وما يشوبه من التهريج المنحط أقل مما يشوب بعض المسرحيات الأخرى، والجانب الجاد للمسرحية يتميز بالرشاقة والتناغم، ولكن شيكسبير أسرع بإنهاء عمله، فلم يقدم لنا الحوار بين الغاصب والناسك وفقد فرصة عرض درس أخلاقي، وهو الذي كان يمكن أن يجد فيه من المادة ما يليق بأعلى قدراته.

(من كتاب عرض الحالة لمسرحيتي شيكسبير ضجة

فارغة وكما تحب، ١٩٨٦، ص ٢٨)

والدكتور جونسون هنا يناقش "النغمة" كما سبق أن ذكرت في هذه المقدمة، ويناقش النسيج، ويناقش البناء، وهو ما يتطلبه النقد الجديد من الناقد في سبيل إلقاء الضوء على العمل من داخله. ويعيننا فيما يذكره جونسون إشارته لأمرين: الأول اعتراضه على سهولة وقوع الفتاتين في الحب "من أول نظرة" (وهو من تقاليد الرومانس والشعر الرعوى) والثاني اعتراضه على ما يعتبره "إسراع" شيكسبير في الإتيان بالنهاية، بغض النظر عن الدرس الأخلاقي الذي لم يعد يرجوه اليوم أحد، فانتقاد جونسون "للسرعة" يضمن إشارة إلى خلل في البناء، وهو ما يهمننا في هذا القسم من المقدمة.

والطريف أن وليم هازليت، الناقد الرومانسى، قد رد على انتقاد جونسون بصورة غير مباشرة حين أشار إلى أن الحدث هنا نفسى نتابعه في أقوال الشخصيات وتعبيرها عن مشاعرها، وسوف أقدم جزءاً من الفقرة الأولى من حديثه عن هذه المسرحية في كتابه شخصيات من مسرحيات شيكسبير، الذى صدر أولاً عام ١٨١٧ :

يحيل شيكسبير هنا غابة آردن إلى أركاديا أخرى، والناس فيها "يقضون الوقت بلا هموم كما كانوا يفعلون فى العصر الذهبى". إنها أشد مسرحيات هذا المؤلف مثالية، وهى دراما رعوية، وتنبع الطرافة فيها من المشاعر والشخصيات أكثر مما تنبع من الأحداث والمواقف. وأما ما يستأثر بانتباهنا فهو ما يُقال لا ما يحدث. فالخيال الذى يترعرع فى العزلة "فى ظل الأغصان ذات الأشجان"، ينشأ رقيقاً مهذباً، وينطلق الذكاء شاردًا فى عطلته، مثل طفل مُدكِّل، لَمْ يُرْسَلْ قط إلى المدرسة. والهوى والوهم يحكمان هنا ويحتفلان، ومقتضيات الضرورة الصارمة فى منفاها فى القصر الملكى. كما إن المشاعر المعتدلة للبشرية يدعمها الفكر والفراغ ويقويانها... والهواء نفسه فى ذلك المكان يبدو كأنما يتنفس روح الشعر الفلسفى، لإثارة الفكر، ومس القلب بالشفقة، إذ تتردد خشخشة الأوراق فى الغابة الناعسة حين تمر بها النسائم التى تتأوه... .

(المرجع السابق، ص ٣٣)

لم يعد أحد يكتب مثل هذه اللغة النقدية اليوم، ولكن هازليت وضع أصبعه على عنصر مهم من عناصر البناء الدرامي هنا، ألا وهو ما أطبعه بينط أسود في الفقرة المقتطفة، أى إننا لا نجد فى النص بناء أحداث مادية بل بناء أحداث نفسية، وبذلك كان رأيه أسبق من آراء الكثير من المحدثين الذين أدركوا طبيعة النص، وطبيعة الدراما الحقة فى هذه المسرحية. وراودتنى نفسى إلى تلخيص ما يقوله و"ترجمة" آراءه إلى لغة النقد الحديث ولكنى آثرت أن أقدم كلامه بالفاظه حتى يدرك القارئ العربى مدى اختلاف لغة النقد فى العصر الرومانسى عن لغتنا اليوم.

ولم يغب عن فطنة كبار المحدثين هذا الطابع الخاص للنص، وإن كان البعض لا يزالون - من زاوية معينة - يؤمنون بمنطق أرسطو وقواعده البنائية فى الدراما، (كما يقول سيلفان بارنيت، الذى سأعود إليه) فالناقد ألبرت جيلمان (Gilman) يشير فى مقدمة طبعته للمسرحية عام ١٩٦٣ إلى ما يعتبره "بوادر إهمال" من جانب المؤلف، ضارباً المثل من أمرين: الأول ما نحسه من أن الدوق الأكبر مضى على منفاه وقت طويل فى الغابة، وإن كنا نسمع من شخصيات أخرى ما يناقض ذلك، والثانى تسمية شخصيتين باسم چاك، ثم يقول إن الغريب فى هذه المسرحية هو السرعة التى تسير بها الحبكة "فالفصل الأول يتضمن معظم الأحداث، حيث يحاول البعض ارتكاب القتل، وتُكسّر ضلوع البعض، ويُرسَل المؤلف العديد من شخصياته على عجل إلى غابة آردن" (مقدمة طبعة سيجنت Signet - ١٩٦٣، ص ٢١-٢٢). ثم يردف ذلك قائلاً إن المؤلف لا يكاد يشغل باله فى الفصول التالية بما عرضه فى الفصل الأول من مشكلات فنحن دائماً فى غابة آردن، باستثناء ثلاثة مشاهد قصيرة، حيث تتمثل 'الأخطار' التى ندرکها فى الغابة فى أحد أمرين هما الوقوع فى الحب أو الانهزام فى المناقشة، وينتهى إلى أن يقول "وحتى يتمكن أفراد الجمهور من العودة إلى منازلهم، نسمع أن الشريرين قد تابا واهتديا، ونرى أربعة عشاق قد اصطفوا للزواج من عرائسهم" (ص ٢٢).

إن جيلمان يردد ما قاله الدكتور چونسون بالفاظ أخرى، فهو ينعى على شيكسبير التعجيل بالانتهاء من مسرحيته، حتى وإن لم ينح فقدان فرصة عرض الدرس الأخلاقى، أى

إنه يرى خللاً في البناء يقوم على ما يسميه سرعة النهاية وما في النص من 'تناقضات' .
 وأما قضية الزمن في المسرحية فقد شرحها الدكتور فايز اسكندر شرحاً بديعاً في مقدمته
 الرائعة لترجمة المسرحية (بقلم مختار الوكيل، ١٩٨٢) وأما 'التناقضات' التي يقول جيلمان
 إنها ربما نشأت من 'الإهمال' فيفرد لها سيلفان بارنيت (Barnet) دراسة بالغة الأهمية
 عنوانها "أحداث غريبة" : ما لا يحتمل وقوعه في كما تحب" ، ونشرها في مجلة
 دراسات شيكسبير ٤ عام ١٩٦٨ (ص ١١٩-١٣١). ويبدوها بمناقشة التحول في القرن
 العشرين من الاهتمام السابق بما يحتمل وما لا يحتمل حدوثه، والاتساق المنطقي في
 الشخصية والحادث جميعاً، إلى الاهتمام بالمشاهد ذات التأثير المسرحي الغلاب. ويعدد من
 أمثلة ما يفعله النقاد من الظهور بمظهر من يصفح عن 'التناقضات' في نصوص شيكسبير،
 كأنما كانت من الهفوات التي لا بد أن تُغْفَرَ لشاعر عظيم مثله، ثم يأتي إلى مقصده من
 الدراسة وهو إثبات أن شيكسبير "كان يتعمد ويجتهد لزيادة عدم احتمال وقوع بعض
 الأحداث في كما تحب، وربما يكون ذلك لتحقيق غرض ما، وإذن فمن الخطأ أن نتغاضى
 عنها أو نقول إن علينا أن نقبلها دون تفكير باعتبارها من الأعراف السائدة" . (ص ٢١).

ويبنى بارنيت حجته على مقارنة دقيقة وممتعة بين رواية لودج القصيرة، روزالند (انظر
 قسم المصادر في هذه المقدمة) وبين مسرحية شيكسبير، مدلاً على أن شيكسبير تعمد - بما
 لا يدع مجالاً للشك - عدم الالتزام بالدوافع والاتساق المنطقي في رواية لودج، لأن هدفه
 لم يكن أن يروي رواية منطقية بل أن يصور في مشاهد مسرحية تجمع بين الشعر
 والكوميديا ما يحدث في نفوس الذين انعزلوا عن عالم الزيف في المدينة (التي يرمز لها
 القصر الملكي بمبأذله ومفاسده) من تطور في اتجاه الصفاء والرفاء من طريق الحب. وسبيل
 ذلك البعث الروحي والتجدد يستلزم كسر ما هو 'معتاد' أو ما جعلته العادة 'منطقياً' ،
 وذلك بالخروج منه وتعرية ذواتهم وقبول ما كان يُعتقد أنه شاذ أو غريب أو غير منطقي.
 ويقول:

ولا تتصل القضية بأن الشخصيات لها حياة قبل الفصل الأول وبعد الفصل
 الخامس، بل بأنها في هذه المسرحية تسلك سلوكاً غريباً لأن السلوك الغريب

هو ما يتحدث شيكسبير عنه، وليس بسبب استخدامه أعرافاً لا معنى لها. . . فنحن نجد في الكوميديا أموراً يأبأها المنطق. . . وقد تعتبر قلباً لما هو معتاد أو تقديم ما لا يحتمل وقوعه. . . ورغم أن بعض الشخصيات الرئيسية في الفصل الأخير من كما تحب تعود إلى البلاط الذى نُفيت منه، فإن ما نراه أولاً ليس ما نراه آخرًا. أى إن مجتمع البلاط فى النهاية لا يتطابق مع مجتمع البلاط فى الفصل الأول، حيث يتولى الحكم مغتصب للعرش متقلب الأهواء، وحيث تنكسر ضلوع البعض. وكما يقول نورثروپ فرأى "إذن فإن الحدث فى الكوميديا الشيكسبيرية ليس دائرياً وحسب ولكنه أيضاً جدلى، إذ إن الطاقة التجديدية للحدث الأخير ترفعنا إلى عالم أسمى، وتفصل ذلك العالم عن عالم الحدث الكوميدى أيضاً" (المنظور الطبيعى، ص ١٣٣) أى إننا سوف نعود إلى البلاط ولكن البلاط الآن يقيم فيه الدوق الشرعى، مع روزالند وأورلاندو بعد أن تحولا بفعل الحب. أضف إلى ذلك أن شخصيتين من شخصيات البلاط السابق، وهما فردريك وأوليقر، قد شهدا أكبر تحول ممكن، ولن يكونا فى ذلك البلاط الجديد. ورغم أن الدوق الأكبر حاكم على مدينة عظمى، فإن هذين يدركان أن مدينة أعظم وأسمى تدعوهما لدخولها، ويشير چاك أيضاً إلى وعيه بوجودها. وبعبارة أخرى، أقول إن عالم شيكسبير الرعوى فى كما تحب ليس وحسب مكاناً تُستعاد فيه البراءة من خلال العزلة والتعفف والاكتفاء الذاتى، بل هو أيضاً مكان تُستعاد فيه البراءة من خلال التحول، وفيما يتعلق بفردريك وأوليقر، يتضمن التحول قدراً ما من إذلال التائب لنفسه خزيًا وعارًا.

(ص ١٣٠-١٣١)

ولكن البناء أو التركيب، كما قلت فى مستهل هذا القسم، لا ينحصر فى الحبكة بصورتها التقليدية التى تتضمن "أزمة" نتطلع إلى انفراجها أو مشكلة نتمنى حلها حتى تأتينا بنهاية سعيدة، على نحو ما يحدث فى كوميديات شيكسبير الأخرى نفسها، مثل

قلقنا فى مسرحية تاجر البندقية على أنطونيو وتساؤلنا إن كانت ستكتب له النجاة من برائن شيلوك، أو مثل قلقنا على العشاق فى الغابة فى مسرحية حلم ليلة صيف وتساؤلنا إن كان ملك الجان أوبرون سوف ينجح فى إعادة الأمور إلى نصابها بينهم، وغياب الحبكة التقليدية هو ما تنعيه سوزان سنايدر (Snyder) فى هذه المسرحية (فى دراستها الملحقه بطبعة فولجر للمسرحية عام ١٩٩٧، ص ٢٣١-٢٣٢) وإن كانت تستدرك اعتراضها على غياب الحبكة بذكر بدائل الحبكة فى هذه المسرحية مثل 'تعدد المنظورات'، قائلة:

إن تعدد المنظورات، من دون إيلاء أيها أولوية واضحة أو اتجاهًا قويًا، يمكن أن يؤدي إلى التحرر. ولكنه قد يؤدي أيضًا إلى القلقلة، ومحو أى معنى ثابت، وإنكار أى حسم قاطع يسمح لنا بالانتهاء من مرحلة حتى ننتقل إلى المرحلة التالية. فالمنازلات الذهنية يمكن أن تكون بديلاً عن مواصلة الحياة الواقعية، لأن هذه المنازلات تُجمدُ إمكان الفعل وتُوقِفُ الحدث.

(”كما تحب: منظور حديث“، ص ٢٣٧)

والواقع أن سنايدر تعترف فى إحدى حواشيها بما تدين به فى قولها بالتعددية ومذهب الاستدراك الذى يتميز به الحوار إلى دراسة هارولد چنكتر (Jenkins) عن المسرحية بعنوان كما تحب التى نشرها فى مجلة المسح الشيكسبيرى ٨ (١٩٥٥) (ووجدتها أنا فى كتاب عنوانه تفسيرات القرن العشرين لمسرحية كما تحب: مجموعة من الدراسات النقدية من تحرير چاى ل. هاليو (Halio) فى الصفحات ٢٨-٤٣). وچنكتر يقدم فيها وصفاً لما يعتبره فن إحداث التوافق من خلال تجاوز الأضداد باعتبار ذلك فن الصنعة الرئيسى فى كما تحب، بحيث ينشأ لدينا فى النهاية إيقاع متناغم. ويقول إن النسق الجدلى نرى فيه أن كل حُكم أو موقف أو وضع يجرى تعديله بحكم آخر أو بموقف آخر أو وضع مختلف، بحيث يتكون من الجميع ما يسميه ”نظرة شاملة“ أشد إشباعاً للنفس من أى موقف أو حُكم على حدة. ويقول چنكتر إن المسرحية تزيد عن كونها ”لهواً فى صباح يوم من أيام الربيع، ينتهى فى المساء بأكل زهور اللوتس المخدرة... فما ذلك إلا جانب واحد من جوانبها، وهو ما يؤكد الراعى كورين الذى يعرض حقيقة حياة الرعاة“ (ص ٤١).

وتوقفت عند قول چنكنز "يجب ألا يقول المرء إن شيكسبير لا يصدر أى أحكام، ولكن كل حكم يصدره يُعدُّه حكم آخر، وقد تتناقض النظرات المتضادة، ولكنها لا يلغى بعضها بعضاً بطبيعة الحال. بل إنها يضاف بعضها إلى بعض بحيث تبني نظرة عامة شاملة أوسع نطاقاً وأكثر إشباعاً للنفس من أى منها على حدة" (ص ٤٠) ثم تساءلت فى نفسى: ألا ينطبق هذا على ما يسميه بريسندين "الازدواج" (doubleness) (ص ٢٣) ويعنى به وجود 'ثنائيات' معينة من الأشخاص؟ ولم لا ننظر إلى الأحداث باعتبارها من صنع الشخص (مثل الحبكة، كما يقول كولريديج)؟ إن اختيار الشخص ورسوم ملامحها النفسية عامل جوهري بل جزء لا يتجزأ من البناء، لأنه يتضمن تركيباً دقيقاً للعناصر التي تصنع الحدث وتحدد مساره، ومن ثم بدأت أنعم النظر فى تركيب هذه الشخصيات ما دام شيكسبير قد تعمد أن يرسم شخصيات تمثل فيما بينها ثنائيات، وانتهيت إلى ما اعتبره نظرة خاصة إلى البناء من خلال تتابع الثنائيات وتشابكها.

وأول ما نلاحظه أن بعض هذه الشخصيات متعارض (أو متضاد بلغة چنكنز) وبعضها متقابل وبعضها متكامل. ونلاحظ أيضاً أن المواجهة بين هذه الثنائيات تحدث حركة من نوع غير مرئى لأنها حركة باطنة يحسها القارئ أو المشاهد ويدركها فى صورة الصراع المستمر الذى قد يشتد وقد ينفرج. الثنائية الأولى تظهر فى البداية بين البطل أورلاندو وأخيه غاصب حقوقه أوليفر، ونذكر التعارض الشديد بينهما فى المشهد الأول نفسه، إذ يبدو لنا أورلاندو ذا عنف واندفاع، فهو يهجم على أخيه ويمسك بتلابيبه غضباً وحنقاً، وأوليفر يدبر له خفية مكيدة يأمل أن يجره فيها إلى الهلاك بإغوائه بمنازلة المصارع المحترف الذى يكسر ضلوع من ينازله، بل ويصرح للمصارع أنه سيسعد لو دق عنق أخيه. ولكن شيكسبير يعمد إلى حيلة بنائية بارعة حين يردف ذلك فى المشهد الثانى بثنائية متكاملة، تتكون من روزالند ابنة الدوق الشرعى المنفى، وبنت عمها سيليا ابنة الدوق المغتصب للعرش فريديريك، وهما تتكاملان أمامنا على المسرح بعد أن سمعنا من المصارع أنهما متحابتان لا تفترقان، وبذلك يقدم شيكسبير (على الفور) الفتاتين اللتين سوف يقع فى غرامها آخر الأمر طرفا الثنائية الأولى أورلاندو وأوليفر (بعد توبة الأخير).

إن تأثير تنابع هذين المشهدين قد يخفى على الكثيرين، بل لم يذكره أحد النقاد (فيما أعلم) ولكنه يبرز فيما بعد، وأهم ما فى هذا المشهد الثانى قدرة سيليا على إدارة 'الحجة' لصالحها، خصوصاً بعد دخول المهرج ونجاح سيليا فى إعادة البهجة إلى نفس روزالند المكتئبة، وتظل سيليا الشريك المهيمن فى الثنائية (إذ تقترح الفرار حين يقرر الدوق فريدريك نفى روزالند) حتى تصلا إلى الغابة فتحول الهيمنة إلى روزالند. وعندما تنخرط الفتاتان فى فكاهات تتسم بالخروج عن 'الحشمة' اللازمة لكل من فى مقامهما (فهما أميرتان) يدهش رجل البلاط 'لوبو' (Le Beau) (١٠٥/٢/١) ولكنه يؤدى رسالته وفحواها أن مباراة فى المصارعة سوف تجرى وأن لهما أن تشهداها إذا أرادت. وعندما تبدأ المصارعة يلتقى بعض أطراف الثنائيتين، إذ تشاهد روزالند أورلاندو وتقع فى حبه من أول نظرة!

وفى هذا المشهد أيضاً نلمح أول خيط من خيوط ثنائية أخرى هى ثنائية الدوق الأكبر، والد روزالند، وهو الدوق الشرعى، والدوق فريدريك، والد سيليا، وهو أخوه الأصغر الذى اغتصب الملك منه. فأما هذا الخيط فهو صورة فريدريك، كما يصورها سلوكه إزاء أورلاندو، وكما ترسمها ابنته نفسها (سيليا) قائلة "فإن طبع والدى اللفظ الحقود/ يحز فى نفسى كثيراً" (٢٣٠-٢٣١/٢/١) وسرعان ما يؤكد لوبو (رجل البلاط المخلص الأمين) ذلك فى ختام المشهد محذراً من "أهواء" ذلك الدوق الخبيث، الذى لا نلبث أن نراه فى المشهد الثالث وهو يأمر بنفى روزالند لا لسبب إلا لأنها بنت أبيها (وهو أخوه، أو الطرف الآخر فى الثنائية). وتعود سيليا إلى الهيمنة بتدبير الفرار، ولو أن روزالند تجرى تعديلاً فى الخطة بأن تتكرر هى فى زى غلام، قبل أن نلتقى فى مطلع الفصل الثانى بأبيها فى الغابة مع رفاقه من اللوردات.

والثنائية الثالثة هنا أى الدوق الشرعى الصالح وأخوه مغتصب عرشه لا تبرز على المسرح مثل ثنائية الأخوين الآخرين فى مواجهة مباشرة، بل تأتينا فى إطار الشعر الرعوى الذى سبقت مناقشته، بحيث تكتسى فى أذهاننا لوناً جديداً حين يقدم شيكسبير فى مطلع الفصل الثانى شخصية أخرى من ابتكاره (غير شخصية المهرج تتشستون التى شهدناها فى الفصل الأول، وهى من ابتكاره أيضاً) ألا وهى شخصية المكتئب دومًا چاك. فإذا

بالشخصيتين الجديديتين تشكلا ن ثنائية جديدة، متعارضة فى كل شىء، وإن لم يكن ذلك فى مجرى ما يمكن تسميته بالحدث الرئيسى أى قصة الحب بين أورلاندو وروزالند. فالمهرج الذى يوصف أحيانا بأنه مأفون أو ناقص العقل يعمل مضحكا فى قصر الملك ويلبس رداء مبرقشا أى متعدد الألوان كالذى يلبسه المهرجون فى السيرك، ويسمح الجميع له استنادا إلى ما يُفترض فيه من 'خفة العقل' (و'خفة الدم') أن يقول ما يشاء ولو كان ذلك انتقادا لاذعا لما يرى وما يحدث، ويمثل فى مرحه وسخريته استخفاقا بالدنيا، خصوصا فيما يتعلق بعاطفة الحب السامية نفسها، إذ يبتكر له شيكسبير شخصية ريفية أخرى تسمى أودرى حتى يحبها ويطلب الزواج منها لقضاء مأرب جسده لا أكثر، بحيث يحط من قدر العلاقة التى يسمو بها أورلاندو إلى مراقى الشعر الرومانسى المعهود فى التراث الرعوى.

وإذن فإن ثنائية چاك (وسوف نعود له) والمهرج، تشبك على المسرح فعليا مع ثنائية المهرج وأودرى، بجامع 'المهرج' فى كل منهما، كما يقال. ولكن الحدث يتحول منذ الحديث عن چاك ثم ظهوره فى الفصل الثانى إلى حدث ساخر يتسم بالتطرف فى كل شىء، حتى فى الحب وفقا للتقاليد الرعوية، ناهيك بتمثيلهما كفتى الميزان فى حدث المسرحية وهما حياة المدينة وحياة الريف (فى الغابة فى أحضان الطبيعة) ولكنه رغم الاختلافات البارزة بين چاك وتشستون فإنهما يتشابهان فى جوانب كثيرة، فهما يشتركان فى انتقاد المجتمع والسخرية من الحب الرومانسى الذى يتبرأ كل منهما منه. وهذه الصلة تجعلهما ينتميان إلى 'أسرة واحدة'، كما يقول بريسندن، مثل الدوقين الأخوين، ومثل الشقيقين أورلاندو وأوليفر (ص ٢٨). ولكن اختلافهما فى أشياء واشترائهما فى أشياء يجعلهما شخصيتين متكاملتين تكاملا يختلف عن التكامل بين روزالند وسيليا: فالمهرج يوجه سهام نقده بأسلوب يوحى بالبله الذى يتيح للآخرين التغاضى عما يقول، وإن كان كما يدل اسمه بالإنجليزية 'المحك' الذى يفصل بين التطرف فى المشاعر والاعتدال فيها، وچاك يختفى تحت قناع الاكتئاب.

والواجب يقضى أن أبين فى هذا القسم الخاص بالبناء أو أناقش الدور الذى تلعبه هذه الثنائيات المضفرة فى تركيب الحدث. إن شيكسبير يبنى هذه الثنائيات بدقة حتى تصل إلى

ذروتها في آخر الفصل الثاني، فهو فصل التلاقى بين بعض الشخصيات المتكاملة، والتي تكتشف في الغابة تكاملها، ونرى نحن تعارض الثنائيات المتعارضة، ونواجه الثنائيات المتقابلة على المسرح. فالمشهد يبدأ بالدوق في الغابة الذي يرى بسبب الخير الراسخ في نفسه "خيراً في كل الأشياء" ويجد الألسنة "بهذى الأشجار وكتباً في الغدران الجارية/ ومواعظ في الأحجار..." (١٦-١٥/١/٢)، وفيه 'نسمع' عن چاك وندرك شوق الدوق لمقابلته، لكننا لا نلبث أن نواجه الطرف الآخر في ثنائية الدوقين، إذ تنتقل بسرعة إلى القصر الملكي حتى نشعر بالتعارض بينهما، وسرعان ما يتطور الحدث (رغم ما يقوله جيلمان، المشار إليه آنفاً) بقرار أورلاندو الرحيل مع آدم العجوز إلى الغابة في المشهد الثالث، وهو ما يجعلنا نتوقع لقاءه مع حبيبته روزالند، وإذ بنا في المشهد الرابع نراها مع سيليا والمهرج الذي يسميها 'جنة آردن' ويقول إنها 'جنة الحمقى' التي يشير إليها المثل الشهير "لا أسعدَ من أحققَ في جنةٍ حمقاً" وهنا تشهد الفتاتان معنا - نحن جمهور المسرح - صورة العاشق الرومانسي مجسدة في سيلفيوس فتربط روزالند في ضميرها بينه وبين صورة الحب الذي تتصوره اليافعات وربما تمت أن يكون حبيبها مثله، وتقول ما يوحى بهذا:

يا چوفا! چوفا! عَاطِفَةُ الرَّاعِي الرَّامِقُ
تَتَفَقُّ كَثِيرًا مَعَ أُسْلُوبِ غَرَامِي الصَّادِقِ

(٥٧-٥٦/٤/٢)

ولكن المهرج يسخر من ذلك 'الأسلوب' أو تلك الصورة الرومانسية للحب، وسرعان ما نجد في المشهد الخامس تنوعاً على هذه الثيمة، حين يغنى أميان أغنية تمجد حياة الرعاة فيسخر چاك من أغنية أميان بالأسلوب الذي يسخر المهرج به من أقوال روزالند، فعندما تقول الأغنية إن من يأنف الطموح وما يجره من تناحر في المدينة عليه أن ينشد الهدوء والسكينة في الريف (الغابة) يرد چاك بأبيات نظمها (حسبما يقول) لتلائم هذا اللحن، ولا تختلف في شيء عما يقوله المهرج، إذ تبدأ الأغنية بما يلي:

لَوْ حَدَّثَ إِذَا مَرَّ الزَّمَنُ وَدَارَا
 أَنْ يَنْقَلِبَ الْإِنْسَانُ حِمَارًا
 تَارِكًا الثَّرْوَةَ وَنَعِيمًا وَسَعَادَةً
 إِشْبَاعًا فِي النَّفْسِ لِصُلْبِ إِرَادَةٍ . . . إلخ

(٢/٥ / ٤٤-٤٧)

وهو ما يجعلنا ندرك التكامل بين چاك والمهرج، وهو الذى يصل إلى ذروته حين يقابله فى الغابة ويعود ليقص ما سمعه منه على لسانه هو نظامًا! وينتهى من روايته بأن يتمنى أن يكون مثله، قائلًا إن فى ذهنه (الذى غدا فى يسه ككسرة الخبز القديد) أصقاعًا غريبةً وحافلةً

بِمَا لَدَيْهِ مِنْ تَأْمَلَاتٍ! لَكِنَّهُ يَبْتَهِلُ فِي صُورٍ مُمَزَّجَةٍ!
 فَلَيْتَنِي أَكُونُ مِثْلَهُ مُهْرَجًا!
 إِنِّي لَطَامِعٌ فِي أَنْ يَكُونَ لِي ثَوْبٌ مُبْرِقَشٌ! . . .
 لَا بُدَّ أَنْ تَكُونَ لِي حُرِّيَّتِي الْكَامِلَةُ
 فِي أَنْ أَهْبَ مِثْلَ الرِّيحِ أَنِّي شِئْتُ
 وَفَوْقَ وَجْهِ مَنْ أَشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ الْمُهْرَجِينَ

(٢/٧ / ٤١-٤٣ ، ٤٧-٤٩)

أقول إننا ندرك التكامل هنا بين المهرج وچاك بعد أن شاهدنا الأخير وسمعناه، بدلاً من 'السماع عنه' فيما سبق، وفى هذا تطوير بنهج التطوير الموسيقى للألحان التى تتكرر بصور تختلف قليلاً، وفى الفصل الثالث يبدأ شيكسبير بتأكيد التعارض بين طرفى ثنائية الدوقين والأخوين (رونالدو وأوليوفر) قبل أن يُضَفَّرَ الخيطين اللذين تقوم الحبكة عليهما

وهما الحب الرومانسى الذى يمثل عماد الشعرى الرعوى، والتقابل بين حياة المدينة وحياة الريف التى تعتبر مثلاً أعلى (وإن كان موهوماً) وكذلك تضيير السخرية التى يحفل بها تصوير الحب الرومانسى وتصوير الريف معاً فى هذا الفصل، فمبالغات الحب الرومانسى فى قصائد أورلاندو إلى روزالند يحاكيها المهرج محاكاة ساخرة، وتمجيد حياة الريف على لسان الدوق يجد أيضاً محاكاة ساخرة فى أقوال المهرج فى الفصل الثالث الذى يتضمن لقاءً بين أورلاندو وچاك، يتأكد فيه لنا أن كلا منهما ينتمى إلى ثنائية مختلفة فيفترقان، وفى منتصف المسرحية تماماً (منتصف ذلك الفصل أى ٣/٢/٢٨٥) يبدأ هنا اللقاء بين الثنائيات فتلتقى روزالند بأورلاندو وتبدأ تمثيل دور 'الخادم الوقح' معه، وتعرض عليه أن 'تشفيه' من الحب الذى تعتبره مرضاً.

وسرعان ما يقدم شيكسبير مشهداً يتضمن حدثاً يسخر من الحب الرومانسى الذى ذُقنا طرفاً منه فى شعر أورلاندو، ألا وهو مشهد مطارحة المهرج الغرام للقروية الساذجة أودرى! والطريف أن چاك المكتئب (بديل المهرج) يسترى السمع إليهما ويتدخل لتعطيل عقد قرانهما على يد الكاهن الريفى مارتكست! ومن المهم أن نذكر أن الفصل الثالث نفسه يتضمن تعقيداً طريفاً يعتمد على ثنائية التضاد، ولكنه التضاد هنا بين ما تؤمن به روزالند فى الواقع من الحب المثالى المخلص وما تقوله بلسان الفتى أو الغلام الحكيم 'جانيميد'، حين تواجه بمشهد الغرام بين العاشقين الريفين فيبى وسيلفيوس. إننا لا نعرف إن كانت فى أعماقها تؤمن بالمثالية أم بالواقعية التى تجعلها تنصح فيبى بأن تقبل الزواج من الموله بحبها، وقد يكون فى كلامها إحياء بموقفها هى من طلب الزواج لا الانسياق وراء شطحات العاطفة الجائحة، إذ تقول لذات الدلال والصد:

لا بُدَّ لِي مِنْ هَمْسَةِ الصَّدِيقِ فِي أَذُنِكَ:

يَبْعِي بِضَاعَتِكَ... مِنْ قَبْلِ أَنْ تَبُورَا فَلَيْسَ كُلُّ سُوقٍ يَطْلُبُكَ!

(٣/٥/٦٠-٦١)

وأما التعقيد فهو أن فيبي يسحرها جمال روزالند (باعتبارها الغلام جانيميد) فتهيم به (بها؟) حُبًّا، مرددة قول الشاعر كريستوفر مارلو، وهو الذى تشير إليه بصفة 'الراعى' :

رَحِمَ اللهُ الرَّاعِي! ما أَبَدَعَ شِعْرَهُ
الآنَ أَرَى مِصْدَاقَ مَقُولَتِهِ الدُّرَّةُ
مَنْ ذَا عَشِيقَ وَلَمْ يَعْشِقْ مِنْ أَوَّلِ نَظْرَةٍ

(٨٤-٨٢ / ٥ / ٣)

ولا أريد الاستمرار فى هذا التحليل للبناء، فقد طال فعلاً، ولكننى كنت أريد وحسب أن أبين أن البناء فى الكوميديا قد يعتمد على مبادئ تختلف عن النهج الأرسطى المتبع فى التراجيديا أو فى المسرحية التاريخية، ورأيت أنها تقوم هنا على المقابلات فى الثنائيات (وما بينها) التى تتجاذب أطراف قضية 'المدينة فى مقابل الريف'، وتلعب 'لعبة الحب' وأرجو أن أكون قد أوضحت ما أعنى بهذا فى الصفحات السابقة، ولذلك فعندما تستمر 'لعبة' الحب بين روزالند المتنكرة وحبيبها أورلاندو تكون دلالة الثنائيات قد وصلت للذروة وأن للحدث أن ينتهى، أما إن كنا سنقيس ما يحدث بمقاييس حياتنا اليومية فلن يكون لهذا من عاقبة غير معاملة الفانتازيا (وهذه فانتازيا) معاملة المسرحية الواقعية الحديثة، ولكن للفانتازيا القائمة على الموازنة بين الشعر والنثر، والرومانسية والواقعية، منطقها الخاص وقواعد 'لعبة' خاصة، وهكذا فعندما يصل أوليفر (الشرير فى ثنائية الأخوين) تائباً هداه الله وصلاح حاله نتيجة لشهامة أخيه، فنحن لا نفاجأ بحبه لسيليا (المتنكرة فى رى إليانا) إلا إذا كنا نفاجئ بما يقال فى الشعر عن الحب من أول نظرة. أى إنه من حقائق الشعر لا حقائق النثر، وسواء صدقناه أم كذبناه فلا مجال للصدق أو الكذب فى الشعر، كما يُفَصِّلُ القول فى هذا شيكسبير فى حوار فيبي وسيلفيوس، والمهرج يُعَلِّمُ حبيبته القروية أودرى أن أصدق الشعر أكذبه (١٧/٣/١)!

ولنتوقف الآن قليلاً عند چاك. كان اصطناع الكتابة أو الاكتتاب، كما يقول بعض النقاد قناعاً شعرياً شاع فى التراث الأدبى، وخير ممثل له هاملت الذى لا يتشكك قارئ

النص أو مُشاهد المسرحية فى دوافع نقمته على الدنيا، وأما اكتئاب چاك فيبدو بلا دافع (على الأقل فى سياق هذه الكوميديا) إذ إنه مكتئب منذ البداية ولا يتخلى عن اكتئابه فى النهاية، وحديثه المشهور عن أطوار حياة الإنسان السبعة يشغل مكانًا يكاد يضارع حديث هاملت "أكون يا ترى أم لا أكون؟ هذا هو السؤال"، وهو فى المسرحية من طرفى الشائبة التى يمثلها مع المهرج، فهو ذو نقد نفاذٍ لاذع، كما يقول اللورد الأول:

وبهذا اخترق لنا چاكِ سهمِ النقدِ اللاذعِ

جسدَ البلدِ وطبعَ مدينتنا وحياة القصرِ

بل نقدَ بهذا السهمِ إلى صلبِ جماعتنا نفسه

(٦٠-٥٨/١/٢)

وقد دهشت من معالجة النقاد على مر العصور لهذه الشخصية، فالمعروف أن المرجع الأول لقضية الاكتئاب فى ذلك العصر ما كتبه بيرتون (Burton) عن "تشريح الاكتئاب" عام ١٦٢١، أى بعد وفاة شيكسبير، ولكن الأفكار التى يوردها كانت ولا شك معروفة فى عصر شيكسبير ولا بد أنه كان يحيط بها، إذ ينسب بيرتون إلى أرسطو قوله "إن المكتئبين يتعرضون لضرب من وقدة الذهن... التى تؤهلهم لأن يكونوا فلاسفة ممتازين، وشعراء مبدعين، وأنبياء صالحين وما إلى ذلك" (مقتطف فى بريسندن ص ٢٨). ولم يفتّر حماس النقاد لهذه الشخصية يومًا ما، إذ يقول وليم ريتشاردسون فى كتابه مقالات عن بعض شخصيات شيكسبير الدرامية (١٧٧٤) إن چاك شخصية ممتعة لأنه يجمع بين الاكتئاب وكراهية المجتمع بصورة متوازنة تجعله محببًا إلى القلوب "فنحن نسرُّ أثناء تلقينا ما نتعلمه من سلوكه الغريب، وتعليقاته الحادة، وقوة ملاحظته الثاقبة" (مقتطف فى كتاب عرض الحالة المشار إليه ص ٣٠). وهازليت يقول فى كتابه المذكور أنفًا (١٨١٧):

چاك هو الشخصية الوحيدة القائمة على التأمل الخالص فى شيكسبير. إنه يفكر ولا يفعل شيئًا. وشغله الشاغل التسرية عن ذهنه، من دون أدنى اعتبار لجسده أو لحالته المادية. إنه أمير الكسالى المتفلسفين، والفكر وحده يثير حبه المشبوب،

وهو لا يقيم وزنًا لآى شىء، إلا فى حدود ما يغذو تأمله... وهو يترك
الدوق حالما يستعيد سيادته (على الدوقية) ويطلب أخاه الذى هجر الدنيا
وأصبح ناسكًا:

... فعند هؤلاء التائبين العائدين

يكثُر الذى أود أن أعيه من عظات ودروس.

(١٨٣-١٨٢/٤/٥)

(مقتطف فى المرجع السابق نفسه ص ٣٣-٣٤)

وإدوارد داودن، فى كتابه: شيكسبير: دراسة نقدية لذهنه وفنه (١٨٧٥) يقترب من
النظرة الحديثة إلى چاك وإن شاب نظرتة قدر كبير من التأويل حين يقول:

ليس فى المسرحية أى اكتئاب حقيقى. فليس اكتئاب چاك اكتئابًا صادقًا أو
خطيرًا، بل هو متصنع، و'مزاج مكتسب' يرضى به ذاته، و'عيب' مدلل فى
الشخصية، وحزن متعمد أنشأه فى نفسه إنشاءً: "أكتئاب من نوع فريد خاص
بى، يتركب من عناصر كثيرة مستخرجة من أشياء كثيرة، بل مما اكتسبته من
خبرات فى رحلاتى، وعندما أتفكر فيها أجد أن تأملى يغشانى بغلالة من حزن
بالغ التقلب فى طبعه". ويقول الدوق إن چاك كان ذات يوم "فاسقًا ومقبلًا/
على ملاذ الحس إقبال البهائم التى تعيش للشهوة" ولكن الدوق لا يستطيع أن
يفهم شخصية مثل چاك، فإن چاك لم يكن أكثر من مجرب للفسق، من أجل
إضافة خبرة الجنون والحمق إلى مخزونه من شتى الخبرات السطحية التى تشكل
حماقة الحكمة غير العملية لديه.

(من نص الفصل المنشور فى طبعة سيجنت للمسرحية، ص ١٨٢)

وفى هذا نلمح ما نلمحه عند برادلى من اعتبار الشخصية الدرامية شخصية ذات
وجود حقيقى، ومعاملتها معاملة الأشخاص الذين عاشوا بيننا يومًا ثم صورهم شيكسبير
فى مسرحيته. فالذى يقوله داودن عن تجربة الفسق بغية اكتساب الحكمة (ولو من خلال

الحماقة) لا سند له من نص شيكسبير، ولم يلجأ أى مخرج إلى مثل هذا التفسير، على كثرة ما شهدنا من تفسيرات المخرجين وشطحاتهم فيها، غير أنه يقترب، كما قلت، فى الجزء الأول من حجته، حين يصف الاكتاب بأنه مصطنع، من المحدثين الذين يقولون إنه يمثل سخرية المؤلف من قناع 'الحزن الشاعرى' أو الاكتاب الشاعرى الذى كان 'موضة' فى عصره، وربما كان يقصد كما تقول دوسنيير (وغيرها) السخرية من كاتب أو شاعر معين، أو عدد معين من الكتاب والشعراء (ص ١٠٦-١٠٩).

٨- الإطار الثقافى

المدارس الحديثة للنقد الثقافى كثيرة، وقد تعدد أغراضها وتختلف ولكنها تتفق، كما سبق أن ذكرت، فى أنها تعالج العمل الفنى لا باعتباره فناً بل باعتباره وثيقة ثقافية، والثقافة المقصودة تعنى النظم الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية، وقد يرى الناقد الثقافى فى العمل الفنى مرآة للعصر الذى كتب فيه (المدرسة التاريخية) أو يجد فيه إلى جانب ذلك محاولة لتغيير الأوضاع الراهنة (التاريخية الجديدة) أو إلى جانب ذلك دلالة لعصرنا الحالى (المادية الثقافية) خصوصاً ما تزخر به المدرسة الأخيرة من تحليل للمجتمع، وصراع الطبقات، ونقد للسلطة المطلقة التى كان الملوك يتمتعون بها، إلى آخر ذلك، وقد يرى الناقد أنه بلغ مراده حين يتجاوز الجوانب الفنية للعمل الأدبى ليربط بينه وبين تلك القضايا التى توصف بأنها "ثقافية". فنجد باحثة تدعى كارولائين راتك (Szatek) تنشر دراسة بعنوان "ما بين الجنسين: دراسة للنزعة الجنسية فى مناطق الحدود الرعوية" فى مجلة الأدب الكلاسيكى والحديث ١٨، ١٩٩٨، ص ٣٤٥-٣٥٩، تقول فيها إن "الأدب الرعوى منطقة حدودية تسمح بالنظر فى النزعات الجنسية البديلة وأساليب حياة جنسية بديلة" (٣٥٨-٣٥٩)، وقد سبقها من يؤكد ذلك، مثل آنى كرونيل - فانراى (Crunelle - Vanrigh) التى أعربت عن رأى نفسه عام ١٩٩٧، وتلاها من توسع فيه مثل م. رونك (Ronk) التى تقول فى دراسة لها عام ٢٠٠١ نشرتها فى مجلة شيكسبير الفصلية ٥٢ (٢٧٦-٢٥٥) بعنوان "تحديد مكان العناصر المراثية فى كما تحب": إن التمييز بين الجنسين يعتمد على ما يظهر من كل منهما،

أى على الدور الاجتماعى لكل منهما لا على خصائص ثابتة فى أى منهما ، فالمسألة كلها "تمثيل فى تمثيل" ، وهو الرأى الذى وصلت به سوزان دوسنبير (عام ٢٠٠٦) إلى الذروة فى تحليلها للنزعات الجنسية فى المسرحية.

ولكن وليم إيمپسون يضع يده على حقيقة أهم فى كتابه المشار إليه آنفاً، وهى أن تراث الشعر الرعوى كان كثيراً ما يُستخدم قناعاً للنقد السياسى والاجتماعى، وهو ما رحب به المحدثون واحتفوا أياً احتفاء (بعد أن ظل الكتاب على الرف سنوات طويلة منذ نشره عام ١٩٣٥). ويقول هاتاواى مثلاً إن شيكسبير على امتداد المسرحية يجرى مقارنة بين الماضى والحاضر كى يشعرنا أن الأدب الرعوى لون من التاريخ "لا هروب من السياسة بل قراءة للسياسة" (ص ٢٤)، ويضيف قائلاً إن التراث الرعوى الإنجليزى الذى بلغ أوجه فى روزنامة الرعاة التى كتبها سبنسر عام ١٥٧٩ لا يستقى مادته من الشعر الرعوى الكلاسيكى فقط بل من التقاليد المحلية للهجاء والشكوى. ونحن نذكر أن السير فيليب سيدنى يقول فى دفاعه عن الشعر إن الشاعر قد يستخدم الشعر الرعوى قناعاً للنظر فى جوانب الظلم والمعاناة (طبعة ١٩٧٣، من تحرير ج. شبرد، ص ١١٦). وهكذا فلنا أن نقول إن المسرحية تبدأ أحداثها فى ضيعة ريفية، وتنتقل معظم أحداثها إلى الغابة (إلى جانب مشاهد محدودة فى القصر الملكى) ولكنها تناقش فى الواقع قضايا لا تقل فى خطورتها عن القضايا التى تناقشها المأساوات الكبرى مثل الملك لير، فنحن نواجه على الفور صراعاً بين أخوين لا يقل ضراوة عن الصراع بين إدجار وإدموند فى تلك التراجيديات. وكما تحب مثل تلك المسرحية قصة اغتصاب للسلطة، والغابة الخضراء ساحة يلجأ إليها البطل فراراً مما يرى أنه ظلم فادح مثلما هى ساحة لإعادة إثبات وتثبيت للسلطة السياسية فى الملك لير.

وتبين هيلين جاردنر فى دراستها التى أشرت إليها آنفاً أن الطبيعة هنا لها وجهان: وجه حنون عطوف ووجه قاس صارم، موحية بأن ذلك يمهد لعلاج تلك 'القضية' فى الملك لير، فكثير من الشخصوص يشير إلى الغابة باعتبارها مكاناً قفراً، والدوق يذكرنا بأن أهل الغابة لا يؤدون عقوبة آدم بعد طرده من الفردوس فقط (أى فلح الأرض) بل

يتعرضون لاختلاف الفصول وبرد الشتاء وزمهريره، والراعى العجوز كورين يقول:

لَكِنِّي رَاعٍ لَدَى غَيْرِي وَلَسْتُ أَحْظَى بِالَّذِي أَجْزُهُ
مِنْ صُوفِ أَغْنَامِهِ! وَسَيِّدِي مِنْ طَبْعِهِ الْبُخْلُ الشَّدِيدُ
وَلَا يَكَادُ يَنْشُدُ الطَّرِيقَ لِلْجَنَّةِ
بِالْبَذْلِ وَالْعَطَاءِ لِلْمُحْتَاجِ! بَلْ إِنَّ كُوحَهُ وَأَغْنَامَهُ
وَكُلَّ هَذِهِ الْمَرَاعِي الشَّاسِعَةِ.. مَعْرُوضَةٌ لِلْبَيْعِ حَالِيًا.
وَلَسْتُمَا بِوَأَجِدَيْنِ عِنْدِي دَاخِلَ الْكُوخِ الَّذِي أَعِيشُ فِيهِ
مَا تَأْكُلَانِهِ مَا دَامَ صَاحِبُ الْمَكَانِ غَائِبًا.
لَكِنْ تَفْضُلًا لِنَنْظُرَا مَا قَدْ يَكُونُ بَاقِيًا!

(٨٥-٧٨/٤/٢)

والواقع أن التشابه بين المسرحيتين يتجاوز مجرد صورتى الطبيعة، فلدينا اثنان من المسنين هما آدم (خادم أسرة دى بويز) وكورين الفلاح، وآدم يلمح إلى عجز الشيخوخة حين يتقدم به العمر "فإذا (به) شيخ منسى لا يذكره إنسان" (٤٢/٣/٢) وهو ما يذكرنا بقول الملك لير الساخر:

أَوَاهُ يَا بِنْتِي الْعَزِيزَةُ! أَقْرِ أَنْنِي شَيْخٌ كَبِيرٌ!
وَلَا لُزُومَ لِلشُّيُوخِ فِي هَذِي الْحَيَاةِ! وَهَكَذَا فَإِنِّي
أَجْتُو وَأَرْفَعُ الْيَدَيْنِ أَطْلُبُ الْغِذَاءَ وَالْكِسَاءَ وَالْفِرَاشَ!

(١٥١-١٤٩/٤/٢)

وفى غابة أردن يمكن للمرء أن يتعلم الدروس المبررة التى تعلمها الملك لير فى منفاه فوق الربوة التى تهب عليها الريح، فالعجوز كورين يبين للمهرج حدود معرفته حين يقول

إنه يعرف 'أن خصيصة المطر إحداث البلب' (٤٢/٢/٣) وهو درس كُتِبَ على الملك لير أن يعاني في استيعابه إياه:

عندما هطلت الأمطار فأصابتنى بالبلل، وعندما عصفت الريح فارتعدتُ من
البرد، وعندما طلبتُ من الرعد أن يكفَّ فرفض، عرفت حقيقتهم وكشفت
مكائدهم! إليكم عنى! إنهم لا عهد لهم ولا صدق لهم! كانوا يقولون إننى
كل شيء، لكنها أكذوبة! فلست معصوماً من رعدة البرد!

(١٠٤-١٠٠/٦/٤)

إن الملك لير هنا يرجع صدى ما يقوله الدوق الأكبر الذى يقول:

فإذا هبَّتْ رِيحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ
لِتَعْصُ الْجَسَدَ بِأَنْيَابٍ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةٍ
وَتُؤَيِّبُهُ تَأْنِيئًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِي وَأَنَا
أَنْكَمِشُ مِنَ الْبَرْدِ وَأَتَبَسُّمُ "لا!
لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةٌ! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةٌ صِدْقٍ
تُقْنِعُنِي إِقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أَمْرِي!"

(١١-٦/١/٢)

وأغنية أميان التى يخاطب فيها الطبيعة ويقارنها بالإنسان، مقارناً بين ما هو 'طبيعى'
حقاً، بمعنى اتفاهه مع الفطرة، وما هو 'غير طبيعى' أى مناف لها:

رِيحَ الشُّتَاءِ هُبِّى وَاعْصِفِي فِي عُثْفُوانٍ
فَلَيْسَ فِي هَذَا تَنْكُرٌ لِلطَّبْعِ وَالْكِيَانِ
كِمَثَلِ شِيْمَةِ الْجُحُودِ فِي بَنَى الْإِنْسَانِ

كُونِي صَقِيعِيَا يَا سَمَاءَ الزَّمْهَرِيرِ
فَمَا الصَّقِيعُ عِنْدِي قَطُّ بِالْمَرِيرِ
كَلْدَعِ نُكْرَانَ الْجَمِيلِ!

(١٨٧-١٨٥ ، ١٧٧-١٧٥ / ٧ / ٢)

نسمع أصداءه في مناجاة لير للطبيعة حين ينفجر قائلاً:

هَبِّي رِيَّاحُ وَاذْفِرِي وَمَزُقِي شِدْقِيكَ بِالْأَنْفَاسِ هَبِّي زَمَجِرِي!
وَيَا شَائِبِبُ اهْطَلِي وَانْهَمِرِي! ...
يَا أَيُّهَا الرَّعْدُ الَّذِي يَهْزُ الْكَوْنَ هَزًّا...
بَعِثْ بُدُورَ شِيْمَةِ الْجُحُودِ فِي بَنَى الْإِنْسَانِ وَامْحُهَا.

... ..

بَطْنَ السَّمَاءِ قَرُقِرِي مَا شِئْتَ أَنْ تُقَرُقِرِي
صَبِّي شَوَاطِ النَّارِ أَوْ مَاءِ الْمَطَرِ

فَلَيْسَتْ الْأَمْطَارُ وَالرِّيَّاحُ وَالرَّعُودُ مِنْ بَنَاتِي
وَكَيْفَ أَرْمِيكُنَّ يَا قُوَى الْوُجُودِ بِالْقَسْوَةِ؟
فَلَمْ أَهْبِكُنَّ الْمَمَالِكُ! وَمَا دَعَوْتُكُنَّ مِنْ بَنَاتِي!

(١٤-١١ ، ٩ ، ٧ ، ٣-١ / ٢ / ٣)

بل إن حديث جاك الذائع عن كون الدنيا مسرحاً (١٤٠ / ٧ / ٢ وما بعده) يصبح في
فم الملك صيحة ألم مريرة:

إِنَّا إِذَا أَتَيْنَا لِحُظَّةِ الْمِيلَادِ نَبْكِي أَنْ دَخَلْنَا
مَسْرَحَ الْحَمَقَى الْكَبِيرِ...

(١٧٧-١٧٦/٦/٤)

(جميع المقتطفات من الملك لير

من الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٦)

وهكذا تغرى المسرحية أصحاب النقد الثقافى بأن يرصدوا فيها 'قضية' لا تقل خطراً عن قضايا المأساوات، كما ذكرت ومعظم هؤلاء يركزون على صورة المرأة ومكانتها فى المجتمع، وفق فرع شائع من فروع النقد النسوى، ولكن هاتاواى يناقش صلب الدلالة السياسية للحدث فى هذه الكوميديا، فيقول إن غابة أردن قد تمثل حلمًا يمثل الشوق إلى 'عالم قديم' (٥٧/٣/٢) وعندما يعود الدوق الأكبر إلى عرشه الشرعى فإن الحق يعود لأصحابه ويسود العدل، ولكن بناء الدولة لا يتغير. والحرية فى غابة أردن لا تتخذ صورة مثل أعلى 'جمهورية الطابع'، أى باعتبارها أمراً مطلقاً، ولكن الحرية، كما يعرف چاك خير المعرفة، هبة تُمنح بأمر ملكى، أى وفق ما يأذن أو يسمح به الحاكم، وهى شىء يمكن قياس حدوده، وچاك يطلب من الدوق التصريح له بذلك:

لأَبَدٍ أَنْ تَكُونَ لى حُرِّيَّتِي الْكَامِلَةُ
فِي أَنْ أَهْبَّ مِثْلَ الرِّيحِ أَنِّي شِئْتُ
وَفَوْقَ وَجْهِ مَنْ أَشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ الْمُهْرَجِينَ
أَمَّا الَّذِينَ أَصْلِيهِمْ بِالذَّعِ التَّهْرِيجِ
فَسَوْفَ تَعْلُو مِنْهُمْ الضَّحَكَاتُ فَوْقَ الْكُلِّ!

(٥١-٤٧/٧/٢)

ويضيف هاتاواى أن المسرحية تبدأ منذ المشهد الأول بمطالبة أورلاندو بحريته، مستنداً إلى كرم محتده، ولكنه لا يدرك أن كونه أخاً أصغر يحرمه من هذه الحرية ويكاد يلغى ما

ينشده من حرية، بسبب القانون الذى يمنح الابن البكر حق إرث الشركة كاملة. ويبتسم له الحظ فى آخر المطاف حين يفوز بعروس غنية (مثل باسانيو فى تاجر البندقية) ويحظى إلى جانبها 'بملكة جبارة' (١٦٧/٤/٥). وأما فى دنيا الواقع فكان من الأرجح أن يسعى الابن الأصغر إلى كسب رزقه بالتجارة أو العمل بالمحامة، وهكذا فالمسرحية لا تخفف من انحياز القانون إلى الأخ الأكبر، ثم يقول هاتاواي:

فإذا كانت الانقسامات الاجتماعية تنشأ، كما هو واضح، من الصراعات بين من يملكون السلطة بحق المولد، ومن يكتسبون السلطة من طريق الثروة، فإن شيكسبير يناقض الواقع التاريخى حين يقدم فى مسرحيته المكافأة لمن هو جدير بها وحسب.

(ص ٢٦)

كما يؤكد أن المسرحية لا تسمح برد الفعل 'التحررى' ضد القوانين الظالمة الخاصة بالغابات وما يعيش فيها من حيوان، وهى القوانين الموروثة من عهود الطغيان التى سمحت بنشأة حكايات روبين هود، اللص الشريف، وكان استمرارها يتيح لهذه الحكايات (والمواويل التى تتضمنها) أن تنتشر وتظل حية على ألسنة الناس. وقد أوضح إمپسون فى كتابه المشار إليه عن الشعر الرعوى كيف كان الشعراء يكتبون الشعر الرعوى باعتباره وسيلة سخرية من استبداد السلطة الملكية والكنسية، فالشاعر يتقمص شخصية راع برئ ويقول ما يريد عن ذلك دون تحديد أسماء أحد، وهو ما نشير إليه اليوم 'بالإسقاط' السياسى فى المسرح، أى استخدام الرمز والتلميح بدلاً من التصريح فى انتقاد السلطة، خصوصاً حين تكون غاشمة. وفى عام ١٩٧٦ جمع ر. ب. دوبسون وج. تايلور (Dobson & Tay-lor) بعض هذه المواويل وطرقاً من 'المادة' الدرامية فى كتاب عنوانه قوافى روبين هود، والكتاب يتضمن إشارة إلى ثيمات المادة الشعرية التى حددها چون ستو (Stow) معاصر شيكسبير فى كتاب أصدره عام ١٦٠٠ بعنوان حوليات إنجلترا، مقتطفاً منه ما يلى:

فى هذا الوقت [فى نحو عام ١١٩٠، أيام حكم الملك ريتشارد الأول] كان يكثر اللصوص والخارجون على القانون، وكان من بينهم روبرت [يقصد روبين]

هود، وچون الصغير، اللسان الشهيران اللذان لم يتوقفا في الغابات عن السطو على الأغنياء ونهب أمتعتهم. ولم يكن اللصوص يقتلون أحداً، إلا من يهاجمهم أو دفاعاً عن أنفسهم.

وكان روبرت {أى روين} المذكور رعيماً لمائة من الأشداء والرماة المهرة، ويقدم إليهم الغنائم التي ينهبها ويسلبها، ولم يكن يجرؤ أربعمائة مهما تبلغ قوتهم على التصدي لهم. ولم يكن المذكور يقبل أن تتعرض امرأة للظلم أو هتك العرض أو غير ذلك من صور العدوان، كما كان يتعفف عن المساس بأمتعة الفقراء بل كان يقدم لهم الغوث بما يسرقه من الكنائس ومنازل حقراء الأغنياء، وكان {جون} ميجور المؤرخ {١٤٦٩-١٥٥٠} يتهم {روين هود} بأنه سرق أمتعته ونهبها، ولكنه كان يؤكد أنه كان أمير اللصوص وأرقهم حاشية.

(ص ٢٣٤)

ولكن الحال في غابة آردن يختلف، فهؤلاء ليسوا لصوصاً وإن كانوا 'رسمياً' خارجين على القانون كما يقول أحد الإرشادات المسرحية في أول المشهد السابع من الفصل الثاني، لأنهم بمقامهم في الغابة وصيدهم الحيوان فيها يتتهكون ما يسمى بقانون 'الحصر' أى عدم السماح للمواطنين بدخول الغابة والصيد فيها إلا بإذن ملكى (من الدوق هنا)، كما إنهم يعارضون السلطة الرسمية (وإن لم تكن شرعية) ولذلك أطلق عليهم أحد النقاد صفة 'الخارجين على المجتمع'، ومع ذلك فهم يشبهون نظائرهم في أساطير روين هود في إخلاصهم الثابت لزعيمهم، وعدم مقاومتهم أو ثورتهم على السلطة الرسمية، ولذلك عمد المخرج جون كيرد (Caird) في إخراجه للمسرحية عام ١٩٨٩ إلى الإيحاء بهذا الجو، مذكراً الجمهور بعلاقة المسرحية بالأساطير المذكورة، وبالمسرحيات التي كتبت عنها. وقد كتب مؤلفان (تشتيل ومنداي Chettle and Munday) مسرحية عام ١٥٩٨ عن روين هود يصوران فيها كيف نذر هذا الزعيم ورجاله الالتزام بالعفة، ومن الطريف أن حاشية الدوق الأكبر لا نساء فيها قط.

وتخصص دوسنير صفحات كثيرة للحديث عن الدلالات المحددة لبعض الشخصيات في كما تحب وكيف وجد 'الرقيب' (أو 'الرقباء') فيها تعريضاً بشخصيات سياسية لامعة في ذلك الوقت، كما يذكر ألان بريسندن أن الرقيب اعترض على شخصية جاك لما تُذكر الجمهور به من شخصيات معاصرة تسخر منها المسرحية أو تمتدحها على غير هوى القصر الملكي. ولكن هذه النظرة التاريخية المحضنة التي قد تفسر لنا سبب 'تأجيل' نشر المسرحية لن تساعدنا على تفهم الدلالة الحقيقية لحياة المقيمين في الغابة وعزلتهم فيها. ويذهب النقاد مذاهب شتى في تفسير هذه الحياة 'في أحضان الطبيعة'، ولكن الاقتصار على معنى واحد لا يفسر كل شيء، فالدوق يخاطب من معه مخاطبة 'الإخوة والرفاق' وأما كلماته المحددة التي توحى بالمساواة فهي لا تدل عليها في الواقع، فهو يقول لهم "والآن رفاقي والإخوة في هذا المنفى!" (١/١/٢) أي إنها رفقة منفي وأخوة منفي وحسب، ولكن مكانته باعتباره الحاكم الشرعي، وأعلى الموجودين سلطة، محفوظة معترف بها، والتدرج الهرمي للسلطة قائم، وهو لا يستخدم منفاه في الغابة لقهر التفاوت في الثروة، أو ليفعل ما كان يفعله روبين هود من مهاجمة القطط السمان في الكنيسة وحماية عفاف العذارى، ناهيك بحشد قواته للقيام بانقلاب 'عسكري' مضاداً لكنه في الواقع يغتنم فرصة منفاه للبحث في طبيعة 'رسالته' أو إعادة صوغ نفسه وفقاً لما يتصوره عن التقوى والصلاح، وهو ما يمهّد للهداية التي نشهدها في كل من أوليفر وفريدريك في ختام المسرحية، والناقد أ. ستيوارت ديلي (Daley) يجد فكرة 'الرسالة' جوهريّة في المسرحية، ويؤكدّها في الحاشية رقم ١٧، في الصفحة ٣٠٦ من دراسة له بعنوان "ذمّ الريف في كما تحب" نشرها في مجلة شيكسبير الفصلية ٣٦ (١٩٨٥) في الصفحات ٣٠٠-٣١٤. ويقول ديلي إننا لا نعرف أسباب عزل الدوق الأكبر ونفيه، وقد يرجع السبب إلى أنه كان (مثل الدوق في دقة بدقة وپروسپیرو في العاصفة) مغرماً بحياة التأمل والفكر، كارهاً للبلاط وأحابيل السياسة، وهكذا فهو يستطيع في الغابة أن يمارس ما أمر به الدين من فضيلة الجلّد والصبر على الشدائد. وهو يكتشف حقائق كانت خافية عنه في الغابة مثلما اكتشف الملك لير حقائق مهمة فوق الربوة في وقت هبوب العاصفة. أي إن الإقامة في المنفى تهیئ للمقيمين مواجهة مع ذاتهم، دون أن تغیر شيئاً من طبيعة العلاقات فيما بينهم: فالنظام الاجتماعي قائم لم يهتز، وليس هؤلاء مجموعة من

الفوضويين أو الثوار الذين ينشدون التحرر، بل إنهم يعترفون بالنظام الأبوي للدوق بحيث يمكن أن يقال إن أنصاره لا يطلبون الحرية بل 'يفرون منها'، كما يقول مايكل وولتزر (Walzer) في كتاب قديم له (١٩٦٦) بعنوان ثورة القديسين، مقتبسًا تلك الفكرة من عالم النفس إريك فروم (Fromm) في صفحة ٣١٣.

والمنهج النفسي الذي يطبقه ديلي (أو قل إنه نفسي - اجتماعي) لشرح أو تفسير عقلية البيوريتانيين في القرن السابع عشر، رغم انتقاد البعض له، ينفي ما يلوح في المسرحية من قضايا سياسية أو اجتماعية صريحة، مستبدلاً بها منهجه الذي يجمع بين التحليل النفسي والرصد الاجتماعي المرتبط ارتباطاً وثيقاً به، وهو مفيد في رسم صورة متكاملة للحدث في المسرحية على أسس ما نقرؤه في النص أو نشاهده على خشبة المسرح، فهو يصف أورلاندو بأنه يعاني مما يسميه 'القلق على المكانة' (status-anxiety) (ص ٢٤٨) أو هو ضحية لهذا القلق، ذلك أنه يرى أن التنشئة الريفية التي يفرضها عليه أخوه الأكبر تحرمه مما يراه حقاً له بسبب كرم محتده، ومن ثم يستمسك بالشرعة الأخلاقية للدوق بأن يرفض أن يتحول إلى شريد أو قاطع طريق (خارج على القانون مثل روبين هود) فيقول لأدم:

عَجَبًا! هَلْ تَبْغِي أَنْ أَذْهَبَ أَسْتَجِدِّي مَا أَكُلُهُ
أَوْ أَنْ أَحْمِلَ سَيْفَ الْأَوْغَادِ وَقُطَّاعِ الطُّرُقِ
فَأَكْسِبَ عَيْشِي بِالسَّطْوِ عَلَى كُلِّ مُسَافِرٍ؟
إِنِّي أَجْهَلُ كُلَّ طَرِيقٍ لِلْعَيْشِ سِوَى هَذَا أَوْ ذَلِكَ.
لَكِنِّي لَنْ أَفْعَلَ أَيُّهُمَا مَهْمَا حَاوَلْتُ.
بَلْ أَوْثِرُ أَنْ أَتَعَرَّضَ لِحَيِّثِ نَوَايَا رَجُلٍ لَا يَرَعَى
حُرْمَاتِ الدَّمِ وَيُحَلِّلُ سَفْكَ الدَّمِ!

(٣٧-٣١ / ٣ / ٢)

وهو يمتدح الجِد والاجتهاد وتجنب المسكرات، وهى الصفات التى يتصف بها آدم العجوز، (٦٥/٣/٢) وهى صفات، كما نعلم، كان البيوريتانيون يجلوونها وينزلونها منزلة عليا فى مذهبهم الدينى. ويقول هاتاواى إن لغة چاك، الحافلة بالنفور من "جسم دنيانا العليل الفاسد" (٦٠/٧/٢) كانت مستقاة، فيما يبدو، من لغة الوعاظ الأصوليين على المنابر، وهو ما نتوقعه من رجل تاب واهتدى بعد حياة الانحلال فى إيطاليا، مضيئاً أن "احتقار الذات قد يشرح لنا موقفه المتناقض من المهرج تتشتون فهو معجب به بسبب قدرته على فضح الحماقات والرذائل ولكنه يحتقره بسبب نشدانه الكثيب العنيد لجسد الأنثى، وفى نهاية المسرحية لن يكافأ كل من السادة المنفيين على ما يتحلى به من فضائل نسبية بل سوف يستعيد مكانته فى النظام الإقطاعى باسترجاع ضيعته" (ص ٣٠).

وعلى طرفة هذه القضايا الثقافية، وبعضها لا شك بالغ الطرافة وقد أعرض له فى الحواشى، فإننى لا أرى كيف يمكن أن يؤدى الوعى بها، ناهيك بمناقشتها والاستغراق فيها، إلى زيادة تذوقنا للنص المسرحى من حيث هو نص خيالى له عالمه الخاص وقوانينه الخاصة. فالإشارات إلى شخصيات معاصرة (مثل هارنجتون أو إيرل إيسيكس) قد تفسر، كما قلت، تأجيل نشر المسرحية بسبب حساسيتها السياسية فى تلك اللحظة التاريخية، ولكنها لن تزيد من استمتاعنا بشخصية چاك أو تفسر لنا سر إقبال الجمهور على المسرحية وتذكره لحديثه عن أطوار الإنسان السبعة، فالنقاد يتحولون أحياناً إلى مؤرخين ينحصر همهم فى رصد أوجه التشابه والاختلاف بين هارنجتون، وما إذا كان شيكسبير قد امتدح إيسيكس (الذى تخصص له دوسنير خمس صفحات كاملة) ويبدو أن الناقد منهم قد حقق الفوز العظيم حين 'يحدث' أن بيتاً من الشعر قد يشير إلى حادثة تاريخية أو حقيقة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية معاصرة. وأما المجال الأكبر للنقد الثقافى فيما يتعلق بهذه المسرحية فهو النقد النسوى الذى يركز على تنكر روزالند فى زى غلام، وكم من الصفحات سودَّهاً النقد فى تحليل دلالة اسم جانيميد الذى اختارته البطلة، فالمعروف أنه الغلام الذى اختطفه چوپيتر (كما تروى الأساطير) بعد أن أحبه وجعله ساقياً له، ولكنى أتساءل هل كان مُشاهد المسرحية فى عصر شيكسبير (أو فى أى عصر) يدرك كل ما

يرى النقاد من دلالات فيه؟ الناقدات النسويات فى سعادة بالغة لأن روزالند قد حطمت الفوارق بين الجنسين فى نظرهن، فاستأثرت بأطول دور فى المسرحية (بل وفى مسرحيات كثيرة أخرى لشيكسبير) ولأنها تثبت (حسبما تقول هؤلاء الناقدات) أن الذكورة والأنوثة أقنعة اجتماعية وحسب، وبذلك أثبتت خطأ 'افتراض' وجود فارق بين الرجل والمرأة. هب أن ذلك صحيح، فما الذى يضيفه إلى تذوق المسرحية والاستمتاع 'بلعبة الحب' التى أشرت إليها آنفاً؟ هل تريدنا هذه الناقدات أن نؤمن بأن الأنثى تستطيع فى أى لحظة أن ترتدى قناع الذكورة فتصبح ذكراً؟ واقع المسرحية يقول بعكس ذلك، فالبطلة أنثى فى أعماقها وحقيقتها مهما يكن قناعها، كما ذكرت آنفاً، ولم يؤد تنكرها إلى هدم (أو تغيير) النظام الأبوى فى المجتمع، كما أثبت ذلك پيتر إريكسون فى الكتاب الذى أشرت إليه من قبل.

٩- التيارات النقدية المعاصرة:

وسوف أعرض هنا بإيجاز - فيما يشبه البيليوغرافيا المشروحة - مسار النظرة النقدية إلى المسرحية فى نصف القرن الأخير، مهتدياً بالمادة العلمية التى جمعتها من عدة مصادر، ووفق التسلسل الزمنى منذ 'النهضة' النقدية فى الخمسينيات. وأبدأ بالأستاذ العظيم هارولد چنكنز، وكنت عرضت لدراسته وعنوانها "كما تحب" فقط، ونشرها أول الأمر عام ١٩٥٥ (انظر قسم البناء أعلاه). ونلاحظ أن چنكنز لا يناقش إلا البناء من الناحية الفنية الصرفة، متخذاً التحليل مذهباً تطبيقياً، وينتهى من دراسته إلى أن المسرحية أوضح مثال على امتياز شيكسبير فى كتابة الكوميديا. كما سبق أن عرضت رأى هيلين جاردنر التى نشرت دراستها أولاً عن المسرحية فى عام ١٩٥٩، ثم أعيد نشر الدراسة (مع دراسة چنكنز) فى كتاب عنوان تفسيرات القرن العشرين لمسرحية كما تحب: مجموعة من المقالات النقدية، فى عام ١٩٦٨، من تحرير چاى ل. هاليو (Halio)، وجاردنر تمثل ما أسميه التوازن فى تناول النقدى بمعنى عدم الانسياق وراء نظرة أيديولوجية واحدة وتسخير كل شئ لتدعيمها، فهى تتناول البناء والنسيج والنغمة (منهج النقد الجديد) وتناقش طبيعة

الكوميديا فيها، وعلاقتها بغيرها من مسرحيات شيكسبير دون أن تنكر أن لها سياقها التاريخي الذي تنبع منه وتصب فيه، ولكنها تؤكد أنها عمل فني حى له وجود بيننا باعتبارها مسرحية نستمتع بها اليوم وربما فى الغد أيضاً.

وفى السبعينيات تبرز دراستان، الأولى بقلم الباحثة آن بارتون (Barton) وعنوانها "كما تحب واللييلة الثانية عشرة: معنى الختام عند شيكسبير" فى كتاب يضم دراسات أخرى بعنوان الكوميديا الشيكسبيرية من تحرير مالكوم برادبرى (Bradbury) ود. ج. پامر (Palmer) (١٩٧٢) (١٦٠-١٨٠). وتعتبر دراستها امتداداً (وتطويراً) لوجهة نظر چنكنز قائلة إن شيكسبير يعرض لنا 'الحدث' (بالمفهوم الذى عرضته فى تحليلى الخاص للبناء) من خلال مجموعة التوازيات والتعارضات التى 'تختبر' شتى ألوان الحب والمواقف من الدنيا، ومن ثم فهى تمثل ذروة الشكل الفنى للكوميديا عند شيكسبير. وتقول الباحثة إن المؤلف "يخفف" من صور العنف فى المصدر الذى استقى منه 'القصة' (رواية روزالند التى كتبها توماس لودج، انظر قسم 'المصادر' فى هذه المقدمة) حتى ينشئ مسرحية تتسم بالاعتدال والاتزان و'الاستقرار' الكلاسيكى، و"أكمل تحقيق" لهذا التناغم يظهر فى اللحظات الأخيرة التى يُحكم شيكسبير فيها التوازن بين الرومانس والواقعية.

والدراسة الثانية هى التى نُشِرتْ فى عام ١٩٧٢ أيضاً للباحث ديفيد ينج (Young) فى كتابه الذى أشرت إليه من قبل بعنوان "غابة القلب: دراسة لمسرحيات شيكسبير الرعوية"، ويخصص فيه فصلاً كاملاً لهذه المسرحية بعنوان "إذا تحلى أهل هذى الأرض بالرفاء: كما تحب" (ص ٣٨-٧٢) ويتجهج فيه النهج التحليلى نفسه بالتركيز على دلالة رمز الغابة، التى يعتبرها ذاتية ونسبية معاً "متسقة وثابتة فى طابعها الخيالى، ومستغيرة متحولة فى تأثيرها فى خيال كل فرد على حدة"، قائلاً إن شيكسبير بترجيحه تكرر استخدام الجمل الشرطية، خصوصاً البادئة بحرف 'لو'، يقيم عالماً يقبل أن يكون واقعياً وافترضياً فى آن واحد، فهى رعوية، وتنتمى قطعاً للتراث الرعوى، وإن كانت تتضمن أيضاً انتقاد الظواهر الأسلوبية لذلك التراث وقيماته ومواقفه. أى إن شيكسبير لا يفصل بين قطبى التراث الرعوى، ألا وهما المثالية والهجاء الساخر، بل يمزج بينهما من خلال

الأحكام المتفاوتة والتضاد الذى يتيح اختبار كل من القطبين بِمَحَكٍّ الآخر فى رحلة تصل إلى المصالحة بينهما آخر الأمر، ومن ثم يقول يَنْج إن كما تحب لا تمثل تحقيقاً لرغائب دفينه بل تقدم وحسب "نظرة إلى آفاق الحياة".

وما إن حَلَّتِ الثمانينيات حتى لاحت بوادر المذهب النسوى فى النقد، وإن أُطْلَتْ هذه البوادر فى أطر معالجات أخرى، فالباحث إدوارد بيرى (Berry) يتصدى لمقارنة شخصية روزالند فى كما تحب وصورتها عند لودج، فى دراسة قصيرة بعنوان "صورتان لروزالند"، نشرها فى مجلة شيكسبير الفصلية ٣١ (١٩٨٠) (ص ٤٢-٥٢). ويركز فيها على التغييرات التى أدخلها شيكسبير على صورة بطلته قائلاً إن أهمها هو توسيع نطاق نشاطها، وإضفاء طاقة السحر عليها، إلى جانب ما يسميه "جرعة كبيرة" من العداء للمرأة، والانشغال الشديد بالزمن، والربط بين حب الأب والحب الرومانسى. وهو يبتكر "شئى وسائل تضخيم الصوت" بمعنى ترديد الصدى والرنين، مثل ابتكار شخصيتى المهرج تشستون وچاك المكتتب، اللذين يمثلان صوراً مغايرة لها، بحيث تتحول "الأصداء" إلى مصادر لأنواع أخرى من الرنين الذى لا نجده فى لودج. ويقول بيرى إن الوعى الذى تتمتع به نَفَّاذ، وطاقتها على التحكم فى الأحداث هائلة، حتى إنها لتبرز "فى صورة كاتب المسرحية نفسه". ويركز الباحث على تحليل المشهد الثانى من الفصل الأول لبيان قدرتها عند شيكسبير (على عكس لودج) على ضغط الفكر والإحساس، بحيث يصبح "كل حوار لها حافلاً بالدلالات السيكلوجية".

ومثلما تلوح لدى بيرى بوادر النقد النسوى، تلوح بوادره أيضاً مع بوادره التاريخية الجديدة عند لويس أدريان مونتروز (Montrose) الذى نشر فى العام التالى (١٩٨١) دراسة بعنوان: "منزلة الأخ فى كما تحب: التغير الاجتماعى وشكل الكوميديا" فى مجلة شيكسبير الفصلية ٣٢ ص ٢٨-٥٤، ويستهلها بإعلان اختلافه عن هيلين جاردنر فى تفسير أهمية السياق التاريخى، فالناقدة المشهورة تقول إن المسرحية تتجاوز هذا السياق، ومونتروز يقول إنها ذات جذور لا يمكن فصلها عن المهاد التاريخى وهو صورة الأسرة فى بداية العصر الحديث، وخصوصاً استئثار الابن الأكبر بإرث أبيه، ويؤكد الصراعات الناشئة

بين الأخوين الحاكمين والبطلين الشاينين، زاعمًا أن التطور والحدث نفسه يرجع إلى إحساس أورلاندو بضرورة تصحيح هذا الوضع، ومضيفًا أنه يجد في الغابة مجالاً لإنشاء علاقة ترابط بينه وبين غيره، يبدؤها بنشيدان صورة أب "بديل" في الدوق الأكبر، وتفعل الغابة فعلها في بناء الترابط بين الذكور الذي يقع في صلب النظام الأبوي في المسرحية، وهو ما يسمح بتطور الأحداث "وفقًا لغاية كوميدية محكمة التدبير". ويختتم دراسته قائلاً: إن احتواء التوترات الناشئة في شتى العلائق الاجتماعية (بين الأخ والأخ/ والأب وابنه/ وبين السيد والعبد/ وبين الذكر والأنثى) يجعل كما تحب "انعكاسًا مسرحيًا للصراع الاجتماعي ومصدرًا مسرحيًا للمصالحة الاجتماعية".

ويبلغ النقد النسائي ذروته في عام ١٩٨٥، مشتبكًا بطبيعة الحال مع النقد النفسي والنقد الاجتماعي، فهما من روافده، وسأبدأ بدراسة للباحثة چانيت أدلمان (Adelman) التي أكثر من الرجوع إلى آرائها في مقدماتي، وعنوان الدراسة "ترابط الذكور في كوميديات شيكسبير"، وهي منشورة في كتاب عنوانه "السحر اللفظ" عند شيكسبير: مقالات عن عصر النهضة تكريمًا للأستاذ سي. ل. باربر، من تحرير بيتر إريكسون وكوبيليا قان، ص ٧٣-١٠٣، وخصوصًا الصفحات ٨١-٨٧. وتفحص أدلمان في هذه الدراسة ما تسميه "خيالات الترابط الذكوري" والتهديد الذي تتعرض له بسبب المرأة، قائلة إن كما تحب تستخدم استراتيجية العزل (بمعنى أن العلاقات بين الذكور بعضهم البعض، تجري في المسرحية بمعزل تام عن العلاقات فيما بينهم وبين الإناث في المسرحية) واستراتيجية أخرى هي التهمويه (إذ إن تنكر روزالند في زي جانيميد يتيح لأورلاندو أن يشعر بأن مطارحته الغرامية "تجري مع غلام ومع فتاة في الوقت نفسه")، وبهذا تقدم المسرحية "نموذجًا مقترحًا" لما تسميه "إدارة الصراع" بين الصداقة فيما بين الذكور والحب الموجه للجنس الآخر، وبذلك يتجنب شيكسبير ما تسميه "الحل السحري" للمشكلة الذي كان يفضل في الكوميديات الأولى والعواقب الوخيمة لهذا الصراع في التراجيديات والرومانسات. وتنتهي من هذا التحليل إلى أن تقول إن الزواج يؤدي وظيفة "الوسيلة التي يستعيد بها أورلاندو مكانه المشروع في النظام الطبيعي للأشياء" ومن ثم

يشعر آخر الأمر أنه "لا يسبب مشكلة لهويته الذكورية" بل يجد فيها "حلاً بهيجاً".

وفى العام نفسه، ينشر بيتر إريكسون (Erickson) كتابه الذى أشرت إليه من قبل وعنوانه "الأبنية الأبوية فى دراما شيكسبير" (١٩٨٥) ويخصص فيه فصلاً بعنوان "السياسات الجنسية والبناء الاجتماعى فى كما تحب" (ص ١٥-٣٨) يقول فيه إنه يعارض فيه ما شاع من أن المسرحية تمثل "فى المقام الأول عملاً دفاعياً ضد سلطان الأنثى"، مؤكداً أن الرجال - أى رجال البلاط الذى يقيمون فى "موقع ذكورى مثالى منعزل" فى ٧/٢ وأورلاندو الذى ينقذ أوليفر من برائن اللبؤة - هم المستفيدون الحقيقيون من الجمع بين هوية الذكر وهوية الأنثى فى شخص واحد، إذ يتجلى فى سلوكهم حنان الأم فى تربيتها لابنها، ما دام الدوق يلعب دور الأم فى تقديم الطعام (لأورلاندو)، ويمثل رقة الأم، وتعاطفها ورحمتها للآخرين. ويقول إن تنكر روزالند لا يهيئ لها "تمويع الدور الجنسى" (role - sex fluidity) لأنها تظل أنثى فى جوهرها طول المسرحية. ولا تصبح النهاية السعيدة ممكنة إلا بتخليها عن ذلك التنكر، وإعادة إدراجها فى البناء الأبوى باعتبارها ابنة وزوجة. والكشف فى الإيلوج عن أنها فى الحقيقة من الذكور يعلن "القضاء الكامل" على روزالند، فالرسالة التى يقولها هذا الكشف هى أننا "قد لا نكتفى بإخضاع المرأة بل نستطيع إذا قضت الضرورة أن نتخيل أنها غير موجودة أصلاً". وتنشر طبعة سيجنت ١٩٩٨ للمسرحية هذا الفصل فى قسم النقد فى الصفحات ١٨٠-١٩٥.

وفى العام نفسه تسهم كاثرين بلسى (Belsey) فى النقد النسوى بدراسة عنوانها "الطعن فى الاختلاف الجنسى: المعنى بين الرجل والمرأة فى الكوميديات" فى كتاب عنوانه صور شيكسبير البديلة، من تحرير جون دراكاكيس (Drakakis) (١٩٨٥) ص ١٦٦-١٩٠، وتتحدث فيه عن كما تحب فى ص ١٨٠-١٨٥، وتقدم فى هذه الدراسة رأياً يناقض رأى إريكسون الذى عرضته للتو، ومفاد رأيها أن كوميديات شيكسبير تطعن طعنًا جذرياً فى القيم الأبوية من خلال تمزيق الاختلافات النمطية بين ما هو ذكورى وما هو أنثوى. فاستخدام المسرحية لبطلة ترتدى ملابس غلام وتتكلم من موقع "لا ينم عن الانتماء الكامل لأحد الجنسين دون الآخر" يجعل كما تحب تطرح فى لحظات معينة سؤالاً

أساسيًا وهو "من الذى يتكلم؟" - روزالند أم جانيميد؟ كما تتضمن المسرحية عاملاً إضافيًا وهو استخدام ممثل ذكر للقيام بدور أنثى، كما كان الحال فى مسرح شيكسبير، وهو ما يتيح لنا "أن ننسب استقلالاً ذاتياً" لصوت جانيميد، خصوصاً حين نشعر أن الصوت "ليس أنثوياً بصورة محسوسة" (مثل الفقرات التى تسخر فيها روزالند باسم جانيميد من المرأة). وتقول إن كوميديا الإيلوج تدين "برنين تأثيرها" إلى أن "الذى يتكلم ممثل ذكر وشخصية أنثى فى الوقت نفسه". وتختتم دراستها بأن تؤكد أن البطولات من أمثال روزالند قد "ينكمشن" فيصبحن زوجات، "ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد إثبات أنهن ذوات تفرد نادر، لأنهن أشد تعددية من غيرهن".

وفى العام نفسه ينشر ديقون ل. هودجز (Hodges) كتاباً بعنوان "أوهام التشريح فى عصر النهضة" (١٩٨٥) يخصص فيه فصلاً بعنوان "التشريح باعتباره كوميدياً" (ص ٥٠-٦٧) ويتناول فيه قضية كما تحب، وهو يبدأ كتابه بشرح ما تعنيه ضروب "التشريح" الأدبى واللاهوتى والعلمى، قائلاً إن التشريح كان يمثل فى ذاته "ولعاً" أو سحراً خاصاً لأبناء المجلثرا فى القرن السادس عشر، مستشهداً بما يقول سى. ل. باربر (Barber) (الذى أشرت إليه من قبل) من أن النفاذ من خلال الظاهر إلى الباطن أو كسر الشكل الظاهر الذى اعتادته العين (وهو جوهر التشريح) يؤدى إلى "التحرر والانطلاق". ففى هذه المسرحية يخضع للتشريح كل شيء: اللغة، والحب، والنظام الاجتماعى، خصوصاً فى غابة آردن، فهى تمثل لوئاً من "العالم الضد... الذى يتيح إطلاق أو تحرير كل ما يتعرض للكبت فى الحياة اليومية، وتصويره فى صور مجسدة". وأما من يتولون التشريح بصفة رئيسية فهم روزالند والمهرج تششتون وچاك المكتتب: فالأولى تعرى وتفضح أعراف الغزل الرومانسى الماثور عن الشاعر پترارك؛ والثانى ينفذ إلى الواقع بتحطيم المثل الأعلى الزائف للشعر الرعوى؛ والثالث يتولى تشريح جسد الحياة البشرية، حتى ينتهى تدريجياً إلى تبيان كيف تنتهى بالفناء والعدم فى حديثه عن "أطوار الإنسان السبعة". وفى ختام المسرحية، نجد أن چاك هو الذى يقوم "بعرض نقائص النظام الذى أفرزه النظام الكوميدى" فى المسرحية، فهو يختار أن يظل طوعاً بالمنفى، مبيّناً أن ما يبدو أنه نظام

جديد ليس فى الحقيقة إلا رحلة جديدة، وهو ما يقول الناقد إنه المفارقة الكامنة فى قلب جميع ضروب التشريح. وهكذا فإن هودجز يمزج بين المنهج النفسى وبين المداخل الثقافية الأخرى.

وفى العام الثانى تنشر مارچورى جاربر (Garber) دراسة عنوانها "تعليم أورلاندو" فى كتاب عنوانه الكوميديا من شيكسبير إلى شريدان: التغير والاستمرار فى التراث الدرامى الإنجليزى والأوروبى: مقالات تكريماً للأستاذ يوجين م. ويث، من تحرير أ. ر. براونمولر وچيمز سى. بولمان (Braunmuller & Bulman) فى الصفحات ١٠٢-١١٢ (١٩٨٦). ومنهج جاربر يضم عناصر من المنهج النفسى والثقافى (أو الاجتماعى على وجه التحديد) إذ تبدأ دراستها بتبيان أن التنكر ليس جوهرياً للحبكة فى كما تحب، وتتساءل لماذا تستمر روزالند فى تنكرها فى صورة غلام وتصر عليه طوال المسرحية (ربما شهوراً) خصوصاً بعد أن زال سبب التنكر الذى قدمته الفتاتان قبل الهروب، وهو تجنب التعرض لأخطار قطاع الطرق واللصوص، أى بعد أن وصلت سائلة إلى الغابة؟ وهنا تعارض جاربر ما يقول به هودجز (المشار إليه أعلاه) من أن التنكر يتيح التحرر للبطل، مؤكدة أن السبب يرجع إلى ضرورة توعية أورلاندو بحقيقة ذاته، وحقيقة مجبوته، والتركيز على جوهر عاطفة الحب نفسه. وتختتم دراستها قائلة إن المسرحية تصور المراحل الثلاث التى يمر بها - وأولها اليافع المعقود اللسان، وثانيها العاشق الشاعرى التقليدى، وثالثها "الزوج القادر على الإفصاح عن ذاته، والذى يعرف الكثير (نسبياً) عن نفسه - ولذلك فلنا أن نضع للمسرحية عنواناً فرعياً هو "تعليم أورلاندو".

ونلمح فى النقد التطبيقى فى أواخر الثمانينيات (وحتى آخر القرن العشرين) ميل النقاد إلى خلط المناهج النقدية فى تناول، أو ربما كان من الأدق أن أقول ميلهم إلى الجمع بين أكثر من منهج فى آن واحد، فالمدخل الذى تختاره فيليس راكين (Rackin) فى دراستها التى نشرتها فى مجلة (PMLA) فى العام التالى يوحى بأنه يدور فى إطار النقد النسوى لكنه يضم عناصر من النقد الاجتماعى والتاريخى فى الوقت نفسه، وعنوان دراستها "جمع صفة الأنثى والذكر، والمحاكاة، وزواج البطل التى يقوم بدورها غلام على المسرح الإنجليزى فى عصر النهضة" (PMLA 102) (١٩٨٧) (٢٩-٤١). وسأتوقف

قليلاً عند العبارة التي أستهل بها ترجمة العنوان، والتي تعتبر شرحاً لا ترجمة لكلمة أندروجيني (Androgyny) التي لا مقابل لها بالعربية إلا كلمة خُنثى (أو الخُنثى المشكل في الشريعة) والكلمة العربية معناها سلبى (إذ عادة ما يستخدم الفقهاء تعبير "الخُنثى"، لا ذكر ولا أنثى) وأما الكلمة الأجنبية فمعناها في علم النبات والحيوان إيجابى، أى من يجمع فى جسمه بين خصائص الجنسين البيولوجية (Hermaphrodite)، والناقدات النسويات يستعملنها للإشارة إلى إضافة خصائص الرجل إلى الأنثى، ومن ثم فمن الأسلم أن أشرح المقصود وحسب.

تبدأ راكين دراستها بفحص الأعراف المسرحية التي نرى فيها بطلات يقوم بأدوارهن غلمان، ثم إذا بالبطلة تنكر فى ملابس رجل، وذلك فى خمس مسرحيات هى جالاتيا لمؤلفها ليلي (الذى سبقت الإشارة إليه وإلى هذه المسرحية) ومسرحيات شيكسبير تاجر البندقية، وكما نحب، واللييلة الثانية عشرة، ومسرحية جونسون (Jonson) المرأة الصامتة، وتخرج من هذا العرض إلى مناقشة تغير مفاهيم الدور الاجتماعى للجنسين، وللمحاكاة المسرحية فى عصر النهضة، قائلة إنها اللحظة التاريخية التي كانت تعريفات هذا الدور لاتزال مائعة فيها. فمسرحيتا جالاتيا والمرأة الصامتة تمثلان "قطبين" فى تصوير البطلة التي ترتدى رداء الجنس الآخر، فالأولى مسرحية تجعل الجمع بين صفات الجنسين مثلاً أعلى يصور تجاوز جوانب القصور البشرى، والثانية لا ترى فى ذلك إلا مدعاة للسخرية والاستهزاء، باعتباره صورة شائثة مستنكرة. وأما مسرحيات شيكسبير الكوميديّة فتشغل مكاناً وسطاً بين الجمع الحميد وهجاء 'الشذوذ'، ما دامت مسرحياته تقدم "الدالتين معاً" إذ تحتفى بالحب الرومانسى وتهجوه فى آن واحد. وفى كما نحب يتضح تعدد الدلالات المضمرة "للغموض الجنسى" (sexual ambiguity) بأنصع صورة فى الإيولوج، أى العلاقات بين الممثل والدور، والتصوير الدرامى والحقيقة المحاكاة، والمسرحية والجمهور.

وفى العام نفسه نجد أول تطبيق صريح لمنهج التاريخية الجديدة فى الربط بين الواقع التاريخى وبين التصوير الدرامى على المسرح فى شخصية المهرج، فى الدراسة التي كتبها ثيودور لاينواند (Leinwand) بعنوان "المهرجون المحافظون فى بلاط الملك جيمز

ومسرحيات شيكسبير“ فى مجلة دراسات شيكسبير ١٩ (١٩٨٧) ص ٢١٩-٢٣٧، وخصوصاً فى ص ٢٢٥ إلى ٢٢٩. حيث يبدأ لاينواند دراسته باستعراض تاريخى لأبرز المهرجين الذين ارتبطت أسماؤهم بالقصر الملكى ومنازل الأعيان فى عصر النهضة، قائلاً إن دور المهرج لم يكن هامشياً قط، ثم يركز على تتشستون فى كما تحب والمهرج فى الملك لير، حتى يبين أن المهرجين عند شيكسبير كانوا مثل نظائريهم خارج المسرح، فالمهرجون عند شيكسبير “أقرب إلى إظهار فن الصنعة منهم إلى تمثيل الغباء ‘الطبيعى’، وأقرب إلى إظهار ‘المهارة’ الذهنية واللغوية منهم إلى تمثيل ‘الحكمة’، وأقرب إلى طابع ‘المحافظين’ منهم إلى تمثيل أدوار التواثب المضحك و‘الشقبة’”. فالمهرج فى كما تحب لا يقل انتماءً للمدينة والقصر الملكى عن باقى رجال القصر الذين لجأوا إلى غابة آردن، إذ لا يحاول أيهم إعادة تشكيل ذاته، رجلاً كان أو امرأة، فى صورة راع حقيقى أو راعية حقيقية. والمهرج تتشستون هو الوحيد الذى يتعامل مباشرة مع الريفيين، على نحو ما نرى فى لقائه مع الراعى الهرم كورين، فى المشهد الثانى من الفصل الثالث، ولذلك فهو الوحيد الذى “يصور فيه شيكسبير النزعة المضادة للشعر الرعوى فى هذه الكوميديا”.

وفى العام التالى نشر رسل چاكسون (Jackson) وروبرت صمولوود (Smallwood) كتاباً فى سلسلة “ممثلو أدوار شيكسبير” (١٩٨٨) جمعاً فيه أقوال الممثلين فى فرقة شيكسبير الملكية الذين قاموا بأدوار شيكسبيرية، وهو الكتاب الثانى فى السلسلة، وفيه يتحدث الممثل ألان ريكمان (Rickman) عن أدائه لشخصية چاك (ص ٧٣-٨٠) والمثلة فيونا شو (Shaw) وچوليت ستيفنسون (Stevenson) عن أدائهما لشخصيتى سيليا وروزالند (ص ٥٥-٧١) فى إخراج إدريان نوبل (Noble) بالملابس الحديثة عام ١٩٨٥-١٩٨٦. ويناقش الممثلون أداءهم لأدوارهم وجهود إعداد الديكور والملابس، وكيف حاول الجميع رفض الصورة التقليدية لغابة آردن وهو الذى يظهرها كأنما كانت “لونا من العالم المثالى الخيالى على المسرح” مؤكدين أن هذه المسرحية “ليست كما هو واضح لهواً صاخباً فى الريف”. والجديد فى هذا التناول للنص تحريره من التاريخ والعصر الذى كتب فيه.

ويشتد مساعد التاريخية الجديدة فى التسعينيات، على عكس العروض المسرحية التى تحاول التحرر من التاريخ وتقديم المادة الإنسانية فى صور معاصرة، إذ نشر ريتشارد ويلسون (Wilson) دراسة بعنوان ”مثل روبين هود القديم“ : كما تحب وأحداث الشغب احتجاجًا على حقوق الحصر“ ، فى مجلة شيكسبير الفصلية ٤٣ (١٩٩٢) (ص ١-١٩)، ويربط فيها بين المسرحية وبين أحداث الشغب أو المظاهرات التى اندلعت فى التسعينيات من القرن السادس عشر ضد ما يسمى قانون الحصر (Enclosure) ومعناه منع الناس من دخول الأراضى التى خصصتها الملكة للصيد والقنص، وبعضها من الضياع التى كان يملكها كبار الإقطاعيين، ويتوارثونها أبا عن جد، ومنع من يطلبون عيش الكفاف من الصيد فيها أو الانتفاع بِغُلَّتْها. وقد نفهم ”الحصر“ اليوم بمعنى الحظر (أو حصر الحقوق على أفراد طبقة منعمة) وكانت أحداث الشغب تمثل أزمة اقتصادية اجتماعية يعتبرها ويلسون السياق التاريخى الذى يفسر لنا ما فى المسرحية من ”حبكة تتسم بالعنف والنهاية الرومانسية غير المحتملة الوقوع“. ويقول ويلسون إنه لا يجد فى ”أى نص“ شيكسبيرى آخر تصويراً أشد إلحاحاً للانهيـار الاجتماعى الذى يوشك أن يقع بسبب اتفاق وقوع المجاعة مع صدور قوانين الحصر“ ، كما يقول إن النص يتـمى إلى مجموعة من النصوص التى كتبت فى أواخر التسعينيات واستخدمت أسطورة روبين هود، وطوعت هذه الأسطورة حتى تواجه بها الأزمة الزراعية المعاصرة، رافعة الخارجين على القانون إلى مصاف السادة والأشراف، إذ إن كما تحب تقدم فى صورة درامية ”انقسام أصحاب الأملاك الذين كانوا يشكلون طبقة متماسكة من قبل“ ، إلى جانب تصوير العصبة الكاملة المقيمة فى الغابة واستعراض ”شتى الجرائم المرتبطة بأحداث الشغب فى الغابة“ ، مختتمًا دراسته بقوله إن المسرحية تبين لنا أن لغة الخطاب تحدث تأثيرها مثلما تتأثر بالتغيرات الاجتماعية، وأنها نستطيع دائماً أن نقطع بما تدل عليه. ولا تعليق لى على هذه القراءة الخاصة للنص إلا أن أحيل القارئ إلى النص نفسه وما قلته فى قسم المصادر عن ”النعمة“ ، فكلام ويلسون قد يصدق على رواية لودج بأحداث العنف فيها، وما فيها من لصوص وقطاع طرق وقتل وقتال، ولكننا لا نجد ذلك حقاً فى شيكسبير، وأما ما يراه

الناقد من دلالات 'قاطعة' فقد تجاهله النقاد في مطلع القرن الجديد بل في التسعينيات نفسها، لأن النص يأباه، وإن كانت فذلكته التاريخية طريفة.

ويشتد في التسعينيات أيضاً ساعد الربط بين مناهج شتى في العلوم الإنسانية، فكما شهدنا الربط بين علم النفس وعلم الاجتماع في التحليل النقدي للنص المسرحي، نجد في التسعينيات الربط بين علم اللغة (أو علوم اللغة) والنقد المسرحي، مثلما تفعل سوران ووفورد (Wofford) حين تستخدم النظرية التي وضعها الفيلسوف وعالم اللغة الشهير (والأستاذ في أوكسفورد) ج. ل. أوستن (Austin) عن 'فعل القول' في الكتاب الذي نشره عام ١٩٦٢ بعنوان كيف تفعل أشياء بالكلمات، وجمع فيه المحاضرات الاثني عشر التي كان قد ألقاها في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥. وتقول النظرية باختصار إن كثيراً من الجمل المفيدة (وهو يشير إليها بتعبير التي 'تعلن عن شيء ما' (declarative) لا تصف شيئاً ولا تروى حدثاً ولا تخبر عن شيء، ومن ثم فمن العبث أن نصفها بالصدق أو الكذب (مثل الأسلوب الإنشائي لدينا في العربية). وهكذا فإن نطق هذه الجمل يمثل فعل عمل معين أو يعتبر جزءاً من أدائه، وهو عمل لا يمكن وصفه بأنه قول شيء ما. ويضرب أوستن أمثلة لهذه الجمل في بداية كتابه برّد العريس أو (العروس) في مراسم عقد القران على سؤال الكاهن "هل تتزوج من هذه المرأة (أو الرجل)؟" قائلاً "أفعل" (I do) أي "أتزوجها" (أو أتزوجه) (أو إن شئنا التحرر في الترجمة: "أقبل الزواج منها (أو منه)") ومثل قول ضيف الشرف عند تدشين سفينة ما "إني أسمى هذه السفينة الملكة إليزابيث" (أو بعبارة أخرى: "إني أطلق على هذه السفينة اسم الملكة إليزابيث") ومثل قول الشخص في وصية يتركها للورثة "إني أهب وأترك ساعتى لأخى"، ومثل قول شخص لصاحبه "إني أراهن بستة بنسات أن المطر سيهطل غداً". وهو يوازي بين هذه الجمل وما يسميه العبارات الأدائية (performative utterances) ولم أترجمها بالعبارات المنطوقة الأدائية لأنها قد تكون مكتوبة على نحو ما رأينا في مثال 'الوصية'.

وتتوسع ووفورد في تطبيق نظرية أوستن في الدراسة التي كتبتها بعنوان "إليك أعطى ذاتي فإننى ملك يمينك": الأداء الشبقي والعبارات الأدائية المسرحية في كما تحب،

وهي منشورة في كتاب بعنوان "إعادة قراءة شيكسبير: النصوص في سياقات جديدة"، من تحرير رَسْ ماكدونالد (McDonald) في الصفحات ١٤٧-١٦٩، عام ١٩٩٤، ومقصد الباحثة أن تبين كيف تؤدي كما تحب إلى تأكيد النظام الأبوي في المجتمع. وتقول إن محاكاة مراسم الزواج في العبارة الأدائية: "إنى أتزوج منك أيا روزالند"، وتمثيل هذه المراسم على المسرح قد يتضمن الطعن فيها، وإن كان بطبيعته خيالياً أو وهمياً، ومن ثم فهو يتيح لمسرحية كما تحب بأن "تشارك بطريقة معقدة في المناظرة الثقافية حول سلطة الأب، ودرجة السلطة التي تتمتع بها الدولة في التحكم في اللغة التي تحيل مثل هذه 'الأفعال' إلى حقائق اجتماعية".

وتقول ووفورد إنها لاحظت أن المسرحية تقوم على 'الإنابة' أي على أن يقوم شخص بعمل شخص آخر نيابة عنه، فهي حافلة "بالأعمال التي يقوم بها شخص بدلاً من شخص آخر أو يقوم بها قناع بديل نيابة عنه"، ومن ثم انطلقت تفحص دلالات هذه الإنابة "بالنسبة للعبارات الأدائية أو اللغة الأدائية اللازمة للقيام ببعض الأفعال مثل الزواج". وتقول إن أداء روزالند/ جانيميد الغرامى بل والشبقي يتسم بأهمية طاغية فيما يتعلق بطبيعة كل من الجنسين، وما كانت تشير من القضايا، كما إن له وظيفة "حامية واقية" ما دام يقهر ما يتهدد النهاية السعيدة للكوميديا من أخطار. وهكذا تنتهي ووفورد من البداية التي كانت تبشر بتحليل لغوي عميق إلى تكرار ما يقوله النقاد عن المجتمع الأبوي ومكانة المرأة في المجتمع، وإن اختلف أسلوب المعالجة.

وفي عام ١٩٩٦ يبدأ ماريو ديجانجي (DiGangi) لفت الأنظار إلى دلالة اختيار اسم جانيميد الذي فضلت روزالند إطلاقه على صورتها التنكرية، وبذلك فتح الباب أمام نقاد السنوات العشر التالية (حتى عام ٢٠٠٦) لاكتشاف دلالة الاسم وما يوحى به من ميول جنسية مثلية، في دراسة عنوانها "بث الميول الجنسية في الأسرة عند شيكسبير"، ونشرها في مجلة شيكسبير الفصلية ٤٧ (١٩٩٦) ص ٢٦٩-٢٩٠، وهو يقيم على هذا المفهوم تفسيره للمسرحية، مركزاً على أسطورة جويتر الذي اختار الغلام جانيميد للعمل

ساقياً لديه بدلاً من ابنته هيبى (Hebe) وكيف كانت زوجة ذلك الرب الأسطوري جونو (Juno) تغار من الغلام الجميل. وتقول حجة ديجانجى إن المؤلف "يسط ويدبر دواعى القلق بشأن الميول المثلية الجنسية من خلال أدوار شبقية غير متناظرة تقوم بها الشخصيات أو تُفرضُ على الشخصيات".

ويقول ديجانجى إن غابة آردن تشهد روزالند وهى تقوم بدور چوپيتر ودور جانيميد فى الوقت نفسه، فهى جانيميد حين يقوم أورلاندو بدور چوپيتر، وهى چوپيتر حين تقوم سيليا بدور هيبى/ جونو. ويزعم الباحث أن روزالند تأمل أن تضمن من خلال تنكرها فى زى الغلام جانيميد فى لعبة خطب الود ألا يكتب عليها أن تلعب دور جونو (الزوجة المهجورة) عندما تتزوج، وأن الميول الجنسية المثلية الأنثوية لدى سيليا تجاه روزالند تنتقل فى المسرحية إلى فيبى، ثم يقول إن الزيجات التى تختتم المسرحية بها "تنجح فى حدود ما تنجح فى نفي الرغبة المثلية الأنثوية السابقة للزواج والرغبة المثلية الذكورية اللاحقة على الزواج"، مختتماً دراسته العجيبة بأن يقول إن الإيلوج يكشف "الميول الجنسية المثلية للمسرح... ويرسى القواعد المسرحية للميول الجنسية المثلية".

وكنت قد عرضت من قبل لدراسة سوزان سنايدر (Snyder) الملحقة بطبعة فولجر للمسرحية عام ١٩٩٧ (والطبعة الأخيرة عام ٢٠٠٤) بعنوان "منظور حديث"، كما عرضت لأراء كبار محررى الطبقات الحديثة للمسرحية الذين كتبوا مقدمات طويلة للنص (مقدمة طبعة آردن ٢٠٠٦ طولها ١٤٢ صفحة) كما أضرب صفحاً عن المقدمة التى كتبها كاثرين دنكان - جونز (Duncan - Jones) لطبعة پنجونين عام ٢٠٠٥ لأننى لم أجد فيها ما يضاف إلى ما قاله الباحثون الذين ذكرتهم، وإن كانت تتميز بالاعتدال والاتزان مثل مقدمة بريسندن لطبعة أوكسفورد عام ١٩٩٣، ومقدمة هاتاواى لطبعة نيوكيمبريدج ٢٠٠٠ (وطبعتها الجديدة عام ٢٠٠٨). وأما مقدمة جيلمان لطبعة سيجننت ١٩٦٣ (وطبعتها الأخيرة عام ١٩٩٨) فقد عرضت لها فى غمار مناقشتى للبناء ولن أعود إليها. ولكن هذه الطبعة الأخيرة تضم نصوصاً نقدية جديدة تختلف عن النصوص النقدية التى كانت تذييل طبعة ١٩٦٣، وفى ذلك فائدة كبرى للدارس، خصوصاً إذا ضم هذه إلى تلك.

وقبل أن أنتقل إلى مناقشة تاريخ المسرحية على المسرح (وفى السينما) أقول إن شيكسبير يوحى فى البداية بأن أحداث مسرحيته تقع (مثل رواية لودج) فى فرنسا، ولذلك يحافظ على الأسماء الفرنسية للمكان والشخص، وهو ما التزمت به فى تعريب تلك الأسماء، ولكنه تدريجياً، ودون أن يدرك القارئ، يحول المشاهد والشخص إلى إنجلترا بحيث تتحول غابة آردن الفرنسية إلى غابة آردن فى مقاطعة وركشير (Warwickshire) التى ينتمى إليها الشاعر، ويقول بريسندن فى مقدمته إن القصد كان 'تجريد' المكان (والشخص) من الانتماء إلى وطن أو بقعة محددة، إذ ظل عندى الإحساس بالجو الفرنسى طيلة الفصل الأول ثم تلاشى فى غمره انهماكى فيما يحدث وما يقال. وأظن أن بريسندن مصيب فى نظره، فنحن نتحرر فى الغابة حتى من الزمان والمكان.

١٠- النص على خشبة المسرح

ذاع قول برنارد شو إن دور روزالند بالنسبة للممثلة يوازي دور هاملت بالنسبة للممثل، فهو دور يضمن نجاح العرض إذا توافر للممثلة قدر معقول من "الحضور المسرحى"، وهو قول يصدق على تاريخ المسرحية على المسرح بل يكاد يلخصه، فمهما نزع بعض المخرجين الحداثيين إلى التجديد فى مفهوم النص وزمن حدوث الأحداث ومكان وقوعها، فلا مفر من اختيار بطلة قادرة على أداء ذلك الدور الطويل بكل ما فيه من مشاعر متضاربة و'نغمات' متفاوتة فى الأداء، ناهيك بتنكرها فى دور غلام يمثل بدوره دور فتاة. ولهذا لمعت على المسرح البريطانى أسماء إديث إيفانز (Edith Evans) وبيجى أشكروفت (Peggy Ashcroft) وفانيسا ريدجريف (Vanessa Redgrave). فى حين أننا لا نكاد نذكر الممثلين الذين قاموا بدور أورلاندو، على تألق أسمائهم وذيق صيتهم فى أعمال أخرى، مثل جون جيلجود (Gielgud) ولورانس أوليفييه (Olivier) ومايكل ريدجريف (والد فانيسا). ويحفل تاريخ تقديم المسرحية على خشبة المسرح بتجارب عديدة، على الأقل حتى عام ١٩٧٧ عندما أصدر ريتشارد نويلز (Knowles) طبعته الرائعة للمسرحية التى تتضمن عرضاً موجزاً لذلك وهو حافل حقاً بالمعلومات وإليه

أحيل من يريد الاستزادة فى هذا الباب، وأما الذى يريد التوسع فى معرفة طرائق الإخراج والأداء حتى عام ٢٠٠٠ فله أن يقرأ الكتاب الممتع الذى وضعته سينثيا مارشال (Marshall) عام ٢٠٠٤ فى سلسلة إخراج شيكسبير التى تصدرها دار كيميريدج للنشر، وتعرض فيه جميع طرائق تفسير المخرجين والممثلين للأدوار وللمناظر والأغاني فى حواشٍ تطبعها فى ذيل كل صفحة من صفحات النص، وقد استعنت به فى هذا القسم وفى حواشى النص الحالى، وأما المقدمة فهى مسهبة (٩٣ صفحة) وحافلة بآراء الفنانين والنقاد المعاصرين لكل صورة قدمت على خشبة المسرح للمسرحية.

وسوف أقدم فى هذه العجالة صورة لطرائق إخراج المسرحية التى تعكس طرائق تفسيرها وفقاً لروح كل عصر قدمت فيه، معتمداً على المرجعين السابقين، وعلى الفصل الذى كتبه سيلفان بارنيت (الذى سبق لى اقتباس بعض آرائه) وألحقه بطبعة سيجنيت للمسرحية ١٩٩٨. وأبدأ بما يتفق عليه الجميع وهو أننا لا نملك دليلاً قاطعاً على أن المسرحية عُرضت على خشبة المسرح فى حياة مؤلفها، ولذلك سوف أتغاضى عن الآراء القائمة على الحدس (بما فى ذلك رأى دوسنيير الذى عرضته فى قسم تاريخ كتابة المسرحية فى هذه المقدمة). ويظن الكثير أن المسرحية قُدِّمت فى القرن السابع عشر فى عصر عودة الملكية، ولكن هذا الظن لن يفيدنا لأننا لا نعرف عنه شيئاً، وأما أول عرض 'مسجل' لها فكان فى عام ١٧٢٣ عندما قام الذى 'أعد' النص للعرض (وهو من نسميه 'الدراماتورج' الآن هنا) بإدخال تعديلات لا أقول إلا إنها جوهرية، ووضع لها اسماً آخر هو الحب فى غابة وقدم النص الجديد على مسرح 'درورى لين'. وهو يحذف من هذا 'الإعداد' شخصية المهرج تتشستون، والقروية أودرى، والكاهن مارتكست، والعجوز كورين، والريفية المعشوقة فيبى، وعاشقها سيلفيوس، والفلاح وليم. وقام كولى سير (Cibber) بدور چاك، الذى يقع فى غرام سيليا فى الفصل الثالث، ويستعير لنفسه قسطاً من دور بينديك فى ضجة فارغة. كما استعار هذا 'الدراماتورج' المسرحية القصيرة العجيبة التى يؤديها الصناع الفقراء وهى پيراموس وثسبى أمام ثيسبوس فى حلم ليلة صيف، فجعلهم يؤدونها أمام الدوق الأكبر بعد أن استعاد عرشه، وذلك فى أثناء خروج روزالند لتغيير

ملابس التنكر وارتداء ملابس الأنثى المعتادة. بل إنه استعار من مسرحية ريتشارد الثاني بعض العبارات من بولنبروك ونورفوك وجعل المصارع شارل يلقيها أثناء تحديه لأورلاندو بعد أن حوّل مباراة المصارعة إلى منازلة بالسيف. ومن الطريف أن هذا 'الإعداد' لم يستمر على خشبة مسرح درورى لين أكثر من ست ليال فقط.

وأذكر أيضاً من باب الطرافة أن الأذواق المرفهة في القرن الثامن عشر الكلاسيكي الطابع كانت تنفر من اللغة 'السوقية' (في نظر أولاد الذوات) التي يستخدمها المهرج وبعض الفلاحين، ولذلك أعد جون كارينجتون (Carrington) نصاً بديلاً حذف منه تلك الشخصيات، وحاول تهذيب فكاهات سيليا وروزالند، ونشر هذا النص باسم الوصال الحديث أو شفاء الحب في عام ١٧٣٩، وكان النص موجهاً للقراء أساساً لا لمشاهدي المسرح، ويذكره مايكل دوبسون (Dobson) في كتابه تكوين الشاعر القومي، ١٩٩٢، ص ١٣١-١٣٢ وفقاً لما يقوله هاتاواي الذي يضيف أن تقليد 'الإعداد' البالغ 'التحرر' قد استمر في بلدان أخرى في القرن التاسع عشر، إذ 'أعد' هنريك إبسن صورة للنص قدمتها فرقة كوميديا الفودفيل على المسرح القومي النرويجي عام ١٨٥٥، وأعدت جورج صاند الفرنسية صورة أخرى قدمتها فرقة الكوميدي فرانسيز في العام التالي، وفيها يتزوج جاك من سيليا أيضاً (ص ٤٦).

ولكن النص الأصلي عاد إلى خشبة المسرح عام ١٧٤٠-١٧٤١ في مسرح 'ثياتر رويال' في درورى لين، وكان ذلك إيذاناً بعودة الاهتمام بكوميديات شيكسبير بعد أن اعتاد الناس مسرحياته التراجيدية، وهو ما يذكرني بالصدمة التي أحدثها تقديمي لمسرحية زوجات مرحات عام ١٩٨١ على مسرح الطليعة في القاهرة، وكيف فوجئ النقاد فيها بما لم يكونوا يعرفونه عن شيكسبير (انظر مقدمة ترجمتي لتلك المسرحية). وعلى غرار ذلك ظلت مسرحية كما تحب تعتبر مسرحية 'لا تصلح للعرض على خشبة المسرح' في ألمانيا حتى عام ١٩١٦، وأما في إنجلترا فقد عادت المسرحية إلى المسارح في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وظلت تقدم في درورى لين في كل موسم تقريباً من عام ١٧٦٦ إلى عام ١٨١٧ بسبب امتياز الممثلات اللواتي كن يلعبن دور روزالند.

وأما فى القرن التاسع عشر فكان نجاح المسرحية يعتمد على الديكور والملابس وأساليب تقديم الأغاني، ولو أن برنارد شو، الذى كان يحب التعبير عن المشاعر العميقة والمشاهد الرعوية أبدى اعتراضه على ما يعتبر فى الحقيقة ميلودرامياً، ألا وهو استخدام الموسيقى التصويرية خلفية "لأحداث روزالند وچاك وآدم التى ذاعت شهرتها"، وإن كانت العروض التى اعترض عليها تتمتع بالإقبال الجماهيرى. ويرجع النقد السبب إلى امتياز البطلة التى تقوم بدور روزالند وهى ايدا ريهان (Rehan) وهى أمريكية أدت الدور فى نيويورك عام ١٨٨٩ وفى لندن عام ١٨٩٠، إلى جانب الديكور الواقعى الذى استخدم فيه أوسكار آش (Asche) بعد ذلك "قطعاً من الخشب يعلوها الطحلب" وأصصاً من النباتات البرية، وقطعاً كبيرة من الخيزران، ومقادير هائلة من أوراق الأشجار الذابلة التى سقطت فى الخريف السابق، عام ١٩٠٧. كما قُدمت المسرحية فى الهواء الطلق فى لندن ونيويورك.

ومع مطلع القرن العشرين عاد انتظام تقديم المسرحية فى إنجلترا، فقدمها السير فرانك بنسون (من إخراجة) فى كل موسم على مسرح ستراتفورد - أبون - ايفون، وكان يلعب دور أورلاندو أيضاً، واستعان فيها بستائر ملونة رسمت عليها أغصان اللبلاب التى "كانت تهتز وتتحرك كلما حاول أن يعلق أشعاره عليها... وغطى خشبة المسرح بتلال من أوراق الأشجار الذابلة التى كان الممثلون يخوضون فيها بل ويتعثرون". (هاتاواى، ص ٥١) وشهد منتصف القرن تجارب متنوعة فى الإخراج والديكور. وهنا أشير إلى ما يذكره بارنيت عن "نغمة" النص، إذ يقول إن المرء عندما يتصور "دنيا" كما تحب يخطر له لوان من الديكور لا ثالث لهما، أى البلاط فى مقابل الريف أو المصطنع فى مقابل الطبيعى، كما تخطر له الأغنية "الربيعية" "حكاية عن عاشق مع التى يهواها"، ولكن هذه الأغنية لا تأتى إلا فيما بعد، وأما فى الجزء الأول فنحن نسمع عن "البرد" وعن "رياح شتاء قارسة" وكيف تعض الجسد "بأنياب باردة مسنونة"، وعن فصل "شتاء ذى برد ومرير الأجواء"، وهو ما يعنى أن الزمن فى المسرحية ينتقل بنا من الشتاء إلى الربيع. وهو ما كان المخرجون يراعونه عند تصميم الديكور فى الخمسينيات والستينيات (ص ٢٠٥).

ولأقتطف الآن بعض سطور بارنيت:

سبق أن لمحنا جذع الشجرة المُصَفَّر الذي زانته طحالبُ إسبانية شَجِيَّة، وهو ما كان يميز إخراج المسرحية في منيابوليس عام ١٩٦٦، وربما كان لنا الآن أن نلجأ إلى التعميم فنقول إن كما تحب لم تكن تعتبر أساسًا (منذ أواخر الستينيات إلى أوائل الثمانينيات) مسرحية رعوية سعيدة بل مسرحية تشيخوفية، بل وأشد قتامةً من ذلك. وهكذا كان المخرجون يصورون الدوق فريدريك، وأوليوفر، وچاك أحيانًا في صورة المصابين بالعُصاب، وكانوا يفسرون المسرحية باعتبارها دراسة في ألوان من الصراع لفرض السيطرة. ولم يَنُجُ من تلك الأحكام القاسية أحد، حتى ولا روزالند. فعلى سبيل المثال يقول رالف بيرى (Ralph Berry) في كتاب عنوانه كوميديات شيكسبير إن "الدافع الأول عند روزالند رغبتها في التسلط". والمرء يفهم ما يعنيه فمن الصحيح أنها كانت العامل الذى أتى بأربعة من الرجال وأربعة من النساء إلى رقصة الزفاف في الفصل الخامس، ولكنَّ رُشْدَنَا يعود حين نذكر أن النقاد الذين سبقونا استخدموا أوصافًا مختلفة لها مثل "المرحة" و"النشطة"، و"ذات الحيوية"، و"اللمّاحة"، و"ذات الروح الوثابة"، و"الذكية". (ص ٢٠٦)

وأتوقف الآن عند "الموضّة" التى يهمل لها كثير من المحدثين، وهى تقديم عرض يقوم بالأدوار فيها كلها رجال، مثل العرض الذى أخرجه كليفورد ويليامز عام ١٩٦٦ وكنت آنذاك فى لندن حين قدمته فرقة المسرح القومى البريطانى، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٤. ولم يكن الدافع الأول لهذا الاختيار مجرد التجديد، بل كان قائمًا على مفهوم نقدى شاع فى تلك الفترة بعد نشر كتاب شيكسبير معاصرنا للنقاد البولندى يان كوت (Kott). وفيه فصل طويل بعنوان "كما تحب: أركاديا شيكسبير المرأة"، ويقول فيه إن "كل شيء فى المسرحية حقيقى ووهمى معًا، صادق وكاذب فى الوقت نفسه"، ما دام غلام يقوم بدور فتاة تقوم فيما بعد بدور غلام، وهو ما يقطع فى نظره بالغموض الجنسى (sexual ambiguity) ويضيف أن وظيفة التنكر فى عصر النهضة كان

”محاولة ممارسة العشق بعد التحرر من قيود الجسد التي تحده. كما كانت المسرحية أيضاً تمثل حلمًا بالحب المتحرر من أوجه قصور الجنس، أى بالحب الذى يسرى ويسود أجساد الفتيان والفتيات، والرجال والنساء، بالأسلوب الذى ينفذ به الضوء من الزجاج“. وقبل أن أناقش مقصد المخرج وتباين آراء النقاد أحب أن أذكر أن هذه التجربة لم تكن الأولى من نوعها، فقد سبقها تقديم المسرحية فى أمريكا عام ١٨٩٣ فى عرض تقوم فيه النساء بجميع الأدوار (بعد أن اتخذ بعضهن لحيّ زائفة) كما قدمها المخرج بن جريت (Greet) عام ١٩٢٠ فى عرض يقتصر على ممثلين من الذكور، وكان صمت النقاد آنذاك بمثابة حكم بالرفض.

أما وليامز فإنه يقول فى تقديمه للعرض (فى الورقة التى يشتريها أفراد الجمهور وتسمى فى الغرب ’البرنامج‘ ولدينا ’البامفليت‘) إنه لم يكن يهدف إلى ”إحياء تقاليد قيام الغلمان بتمثيل أدوار النساء“ بل مساعدة المشاهد على تذوق عظمة كما تحب بمنعنا من الانجذاب فقط إلى السطح، أى إلى القصة الظاهرية التى تقتصر على الحب الجنسى، مضيفاً:

إن فحص الجمال اللانهائى الذى يزين الإنسان المحب - وهو ما يكمن فى قلب مسرحية كما تحب نفسه - يتجلى فى جو من النقاء الروحى الذى يتجاوز نوارع الجسد... ولهذا السبب أستخدم ممثلين من الذكور فقط، أى حتى لا نفقد الإحساس بالحقيقة الباطنة إذا سحرنا الواقع السطحي. (بارنيت، ص ٢٠٨)

ورأى بعض نقاد الصحف أن إخراج ويليامز كان مختئاً، ورآه البعض الآخر (مثلما أراد المخرج) تجسيدا للحب الجسدى والروحى معاً.

وبعد خمس وعشرين سنة، قدمت فرقة ’تشيك باى چاول‘ أى ’خُداً بخدا‘ (وهى عبارة ترد فى مسرحية حلم ليلة صيف على لسان ديمتريوس حين يقول لغريمه ليساندر: ”أتبعك؟ بل سألتصق بك... خُداً بخدا!“ (٣/٢/٣٣٨) أقول قدمت عرضاً كل ممثليه من الرجال فى العامين ١٩٩١ و ١٩٩٥، وكانت ردود أفعال النقاد تتراوح ما بين الرفض

والقبول كذلك، ولكن مارشال تذكر في كتابها المشار إليه أعلاه (٢٠٠٤) حقائق طريفة أود عرضها.

تبدأ المسرحية بمشهد للممثلين جميعاً وهم يرتدون زياً موحداً يتكون من سراويل سوداء وقمصاناً بلا ياقات، أثناء إلقاء مَطْلَعٍ حديث چاك ”ما هذه الدنيا جميعاً غير مسرح“ (١٤٠ / ٧ / ٢) وعندما يقول ”وما الرجال“ (فى السطر التالى) يتحرك الجميع إلا اثنين إلى جهة اليمين، وعندما يقول (فى السطر نفسه) ”والنساء“ يتحرك الممثلان اللذان يقومان بدور روزالند وسيليا إلى جهة اليسار، وعندها يقول چاك ”كلهم سوى ممثلين“. وكانت الملابس تنتمى لمطلع القرن العشرين، فكان الممثلون يلبسون ملابس السهرة فى مشاهد البلاط وملابس ذات ألوان بهيجة فى مشاهد الغابة. وكان اللذان يقومان بدور روزالند وسيليا يرتديان فساتين طويلة، وكان الديكور بسيطاً، فالجدران تغطيها ستائر من الخيش الأبيض فى مشاهد البلاط وفى مشاهد الغابة شرائط خضراء تتدلى من سقف المسرح، وكانت الرحلة إلى غابة آردن يُرمز لها بالسير فى حلقات حول خشبة المسرح. ورغم أن بعض النقاد قالوا إنهم بعد الصدمة المبدئية شرعوا يتجاهلون ما يذكرهم بأن رجلاً يخطب ودَّ رجل، فإن البعض الآخر رأى أن العرض المسرحى يدور فى أغلبه حول العلاقات المثلية الجنسية والاجتماعية. فكان الذى يلعب دور لو بو (Le Beau) يبين ذلك بوضوح حين يضع يده على جسد أورلاندو وهو يقول له ”يسرنى توثيق معرفتى وحبى لك“ (٢٧٤ / ٢ / ١). ولكن علينا، كما تقول مارشال، أن نذكر أن الممثل الذى يلعب دور لو بو حتى فى العروض ’التقليدية‘ كثيراً ما يوحى بأنه مخنث. ولا بد أن أشير إلى أن الشاب الذى يقوم بدور روزالند فى هذا العرض (من إخراج ديكلان دونيلان (Declan Donnellan) ممثل أسود يدعى إدريان ليستر (Lester) وتنشر سوزان دوسنبير محررة طبعة آردن صورته فى تلك الطبعة على صفحة كاملة. كما ينشر له مايكل هاتاوى محرر طبعة نيوكيمبريدج صورة مع الممثل الذى يلعب دور أورلاندو (باتريك تومى (Toomey) على صفحة كاملة أيضاً. وقبل أن أناقش هذه الظاهرة معتمداً على رأى سيلفان بارنيت (الذى أتفق معه) أود أن أشير إلى أن عروض المسرحية التالية من ١٩٩٦ حتى ٢٠٠٠

تقوم فيها الممثلات بدور روزالند (وسيليا طبعاً وفيبي). ولم تتوافر لى معلومات عن أى عروض لاحقة.

يبدأ سيلفان بارنيت بطرح القضية مبيّناً أن سبب تقديم ممثلين من الذكور جميعاً إما أن يكون محاكاة العصر الإليزابيثى أو إضفاء الغربة على العرض حتى تبدو المسرحية فى ثوب قشيب للجمهور، ويرد على المبرر الأول قائلاً إن الغلمان الذين كانوا يقومون بأدوار النساء فى عصر شيكسبير كانوا ذوى براعة متناهية بحيث استطاعوا إقناع الجمهور بأنهم نساء. ويقول إن رجلاً انجليزيا يدعى توماس كوريوت (Coryot) عندما زار إيطاليا فى عام ١٦٠٨ شاهد للمرة الأولى نساء يقمن بأدوار النساء فقال فى دهشة إنهن مجيدات بارعات مثل الغلمان فى إنجلترا. ومعنى ذلك أنه لم يكن يرى أى غربة فيما شاهده فى إنجلترا، بل كان يعتبره معيار القياس. وبعد ذلك يقول بارنيت:

من العسير علينا أن نتحدث عن استخدام الإليزابيثيين للغلمان للقيام بأدوار النساء بمنطق العقلاء... ولكن فلنذكر أولاً، على غرابة قولى، أننا - ونحن نعيش اليوم فى عالم السيميوطيقا، والتحليل النفسى، وحرية أصحاب الميول الجنسية المثلية، والنقد النسوى، والبنوية، وما بعد البنوية - لن نصدق أن أبناء عصر الملكة إليزابيث لم يكونوا يرون أدنى غرابة فى العرف الذى يجعل الغلمان تقوم بدور الإناث. ومصطلح العرف مفتاح المسألة هنا (ص ٢١٠).

وهو يشرح بالتفصيل ما يعنى العرف، ويربطه بما سبق أن ذكرته عن الوهم المسرحى، وما أشرت إليه من أن القارئ يمتنع بإرادته عن تكذيب ما يصوره الخيال، ضارباً المثل بالصور غير الملونة التى نقبل أن نعتبرها تمثل منظرًا ذا ألوان، وبالرومان الذين يتحدثون الإنجليزية (أو العربية أو أية لغة أخرى فى حالة الترجمة). ثم يرد على ما تقوله باحثة تسمى ليزا جاردن (Lise Jardine) فى كتاب يقول إنه حديث (فى أواخر التسعينيات) من أن الممثلين الغلمان كانوا يثيرون فى المشاهدين الذكور مشاعر جنسية مثلية، ناقضاً ما تقوله نقضاً جميلاً، ثم ينتهى إلى القول إن من يمثل دور روزالند - مهما يكن جنسه -

يقبله المتفرج وفقاً للوهم المسرحي، وإذن فإنه من العبث أن نفصل بين الممثل والدور الذي يلعبه، إذا كان بارعاً وأجاد التقمص (ص ٢١١).

ويدلل بارنيت بعد ذلك، بأدلة مفحمة من النص على أن شيكسبير يذكر الجمهور عامداً بأن روراند امرأة، وهو ما ذكرته من قبل بل ودلت عليه من خبرتنا في مصر، وما على القارئ إلا أن يقرأ النص بغض النظر عما كان عليه الحال في أيام شيكسبير حتى يتبين صدق ما يقول وأقول. ولا أجد لزماً على أن أعدد الأمثلة التي يستشهد بها بارنيت (ص ٢١٢-٢١٣) فكلية ثقة في فطنة القارئ.

وبعد فأرجو أن تكون المقدمة وافية، على ما أغفلتُ فيها من قضايا، ولكنني محكوم بالمساحة المحددة للمقدمة في الكتاب، فإن لم تكن وافية فأرجو أن تكون كافية، ولا أطمح إلى أكثر من ذلك.

کتاب

قائمة الشخصيات

Rosalind	روزالند، بنت الدوق الأكبر
Celia	سيليا، بنت فريدريك (الدوق المغتصب)
Duke Senior	الدوق (الأكبر واسمه فرديناند)
Duke Frederick	فريدريك (الدوق الذى اغتصب الملك من أخيه الدوق الأكبر)
Orlando	أورلاندو، أصغر أبناء السير رولاند دى بويز
Oliver	أوليفر، أخوه الأكبر
Adam	آدم، خادم فى بيت أسرة دى بويز
Dennis	دنيس، خادم أوليفر
Charles	شارل، مصارع محترف لدى الدوق فريدريك
Le beau	لو بو، من رجال البلاط
Touchstone	تتشستون، مهرج
Amiens	أميان، لورد من أتباع الدوق الأكبر
Jaques	چاك، سيد مكتب على الدوام
Corin	كورين، أحد رعاة الأغنام
Silvius	سيلفيوس، أحد رعاة الأغنام

Phoebe	فيبي، راعية معيز
Audrey	أودري، فتاة ريفية
Sir Oliver Mar-Text	مار-تِكست (كاهن ريفي اسمه الكامل السير أوليفر مار-تِكست)
William	وليم، شاب ريفي
Hymen	هايمن، رب الزواج في الأساطير
Jaques de Boys	چاك دي بويز، الابن الثاني للسير رولاند دي بويز
Lords	لوردات، من أتباع الدوق فريدريك
Lords	لوردات، من أتباع الدوق الأكبر
Foresters	بعض أهل الغاب
Two Pages	غلامان، في خدمة الدوق الأكبر
	بعض الأتباع وأفراد الحاشية

الفصل الأول

المشهد الأول

(المنظر: حديقة منزل أوليفر. يدخل أورلاندو وآدم)

- أورلاندو: وَفَّقَ ما أذكره يا آدم، لم يترك لى والدى فى وصيته إلا ألف دينار على النحو الذى شرحته، كما كَلَّفَ أخى، كما تقول، بأن يرعانى فينالَ بركة والدنا، وهذا منبعُ أحزاني. فإنه أرسل أخانا الأوسط چاك إلى الجامعة، وتشير الأنباء إلى أنه يتقدم تقدمًا رائعًا فى دراسته. أما أنا فقد قرر ألا أدخل الجامعة بل أبقى كالفلاحين فى المنزل، وإذا شئتَ الدقة فى التعبير، قلتُ إنه يحتجزنى هنا دون رعاية. إذ هل تُسمَّى ما ألقبه رعايةً تليق بسيد كريم المحتد مثلى؟ وهل يختلف حالى عن حال ثور فى حظيرة؟ بل إن خيوله تلقى رعاية أفضل، إذ ١٠ يُحسِنُ إطعامها، ويهيئُ لها التدريب الراقى، ويستأجر الخبراء بأعلى الأجور لتحقيق هذه الغاية. ولكننى وأنا أخوه لا أنال شيئًا إلا أن أنمو وأترعرع، وفى هذا تدين له الماشية فى مراعيها بمثل ما أدين له. فإلى جانب أنه يسخو على 'بلا شىء' فإنه يبدو فى كراهيته الظاهرة ١٥ حريصًا على أن يسلبنى 'الشىء' الذى وهبتنى الفطرة إياه. إذ

يجعلنى أتناول الطعام مع خدمه، ويحرمنى من مكانة الأخ الشقيق،
 ويعمل قدر ما يستطيع على تقويض كرم محتدى بستر تعليمى. هذا
 هو الأمر الذى يُحزننى يا آدم، وروح والدى التى أعتقد أنها تسرى ٢٠
 فى كيانى تشرع الآن فى التمرد على هذه العبودية، ولن أصبر عليها
 بعد اليوم، وإن كنت لا أعرف علاجاً حصيفاً لهذه الحال.

(يدخل أوليفر)

آدم : ها قد أتى سيدى، أخوك.

٢٥ اورلاندو : اختبئ يا آدم حتى تسمع كيف يهيننى.

(يختبئ آدم)

أوليفر : والآن يا سيدا ماذا تصنع هنا؟

اورلاندو : لا شىء. لم يعلمنى أحد أن أصنع أى شىء.

أوليفر : إذن فماذا تُفسد؟

٣٠ اورلاندو : حقا يا سيدى! إنى أساعدك على إفساد ما خلقه الله - وهو أخ

مسكين حقير لك - بالبطالة!

أوليفر : حقا يا سيدى! اشغل نفسك بما هو أنفع وأغرب عن وجهى قليلاً!

٣٥ اورلاندو : هل أرعى خنازيرك وأكلُ القشور معها؟ ما الذى بددتُه من ثروتى

بالإسراف حتى أقع فى هذه الفاقة؟

أوليفر : هل تعرف أين أنت يا سيدى؟

أورلاندو: خير معرفة يا سيدى: هنا فى حديقتك.

أوليفر: هل تعرف من تقف أمامه؟ ٤٠

أورلاندو: أفضل مما يعرفنى من أقف أمامه. أعرف أنك أخى الأكبر، ولو كنت

وفياً لكرم المحتد لأقررت بمكانتى. وقد قضت أعراف الأمم وتقاليدها

بفضلك على لأنك الولد البكر، ولكن هذه التقاليد نفسها لا تلغى

كرم محتدى، حتى لو كان بيننا أربعون أخاً. إن دماء أبى التى تجرى ٤٥

فى عروقى لا تقل عن دماء فى عروقك. وإن كنت أعترف أن مولدك

قبلى يجعلك أقرب إلى منزلته الشريفة.

أوليفر: ماذا قلت يا غلام؟

أورلاندو: لا لا لا عار عليك يا أخى الأكبر! هذا تصرف طفولى لا يليق بك! ٥٠

(يمسك بتلابيب أوليفر)

أوليفر: هل تتهجم على أيها الخبيث؟

أورلاندو: لست خبيثاً! بل الابن الأصغر للسير رولاند دى بويز! لقد كان أبى،

وإن رعم أحد أن أبى ألجب خبيثاً فخبطه مضاعف ثلاث مرات! لو لم

تكن أخى لما نزعْتُ هذه اليد عن عنقك حتى أنتزعَ بيدي الأخرى ٥٥

لسانك لزعمك هذا. لقد شتمت أنت نفسك!

(يخرج آدم من مخبئه)

آدم: يا سيدى الرقيقين أرجوكم الصبر! تصافيا إكراماً للذكرى والدكما! ٦٠

أوليفر : ارفع يدك عني أقول!

أورلاندو : لن أرفعها قبل أن أود ذلك! لا بد أن تصغى إليّ: لقد كلفك أبى فى وصيته أن تُحسِّنَ تعليمى، ولكنك ربيتنى تربية الفلاحين وحجبت عني كلّ مزايا كرماء المحتد. والآن أحسُّ بروح أبى تقوى فى ٦٥ أعطافى ولن أصبر على هذه الحال بعد اليوم! ومن ثم فاسمح لى بممارسة ألوان الرياضة التى تليق بالسادة، أو فادفع إلىّ بذلك النصيب المحدود من التركة الذى خلّفه لى والدى، وسوف أمضى فأتباع به ما كتبه الله لى. ٧٠

أوليفر : وماذا ستفعل؟ تتسوّّل عندما ينفد مالك؟ لا بأس يا سيدى. ادخل المنزل. لن يقلقنى أمرك طويلاً، فسوف أدفع إليك بجزء من ميراثك. أرجوك خلّ سبيلى.

(أورلاندو يخلى سبيله)

أورلاندو : لن أسئ إليك بأكثر مما يناسبنى، ولمصلحتى. ٧٥

أوليفر : اذهب معه أنت أيها الكلب العجور.

آدم : هل وصفى بالكلب العجور مكافأتى؟ الحق أنى فقدت أسنانى فى

خدمتكم. رحم الله سيدى الكبير الراحل! ما كان مثل هذا اللفظ

ليخرج من فمه. ٨٠

(يخرج أورلاندو مع آدم)

أوليفر : (وحده على المسرح) هل بلغ الأمر هذا الحد؟ أشرعتَ تتناول على؟

لدى العلاج الناجع الذى يشفيك من الفساد، لكنى لن أعطيك

الدنانير الألف! مرحبًا يا دنيس!

(يدخل دنيس)

دنيس : هل ناديتَ يا صاحب الغبطة؟

أوليفر : ألم يحضر هنا شارل، مصارع الدوق، للحديث معي؟ ٨٥

دنيس : بلى! إنه هنا لدى الباب ويُلحِفُ فى طلب لُقياكم.

أوليفر : اسمح له بالدخول.

(يخرج دنيس)

٩٠ ستكون هذه وسيلة ناجعة، فغداً تكون المصارعة.

(يدخل شارل)

شارل : عم صباحًا يا صاحب الغبطة.

أوليفر : يا مسيو شارل الكريم: ماذا جدَّ من أنباء فى البلاط الجديد؟

شارل : لم تجِدْ أنباء فى البلاط، يا سيدى، إلا الأنباء القديمة، أى إن الدوق

الكبير نفاه أخوه الأصغر الذى أصبح الدوق الجديد، وقد اختار ثلاثة ٩٥

أو أربعة من اللوردات المحيين للدوق الكبير أن يخرجوا طوعًا إلى

المنفى معه. ولما كانت أراضيتهم وريعتها قد ملأت خزائن الدوق

الجديد فقد سمح لهم بالذهاب بكل سرور أنى شاءوا.

أوليفر : هل تعلم إن كانت روزالند، بنت الدوق الكبير، قد نُفِيت مع ١٠٠ والدها؟

شارل : لا لا! فإن ابنة الدوق الصغير، بنت عمها، تحبها حبًا شديدًا، فقد نشأتا معًا منذ الطفولة، ولو كانت روزالند قد نُفِيت لخرجت سبيلًا خلفها إلى المنفى أو لما أتت إن بقيت وحدها. لا! إن روزالند في ١٠٥ البلاط وتتمتع بحب عمها حبًا لا يقل عن حبه لابنته، ولم يبلغ الحب بين فتاتين قط ما يبلغه بين هاتين.

أوليفر : وأين سيقوم الدوق الكبير؟

شارل : يقولون إنه في غابة آردن فعلاً، وبصحبه عدد كبير من الصناديد، ١١٠ ويعيشون حياة تشبه حياة روبين هود الإنجليزي. ويقولون إن عددًا كبيرًا من شباب السادة يأوون إليه كل يوم ويقضون الوقت بلا هموم، كما كان الناس يفعلون في العصر الذهبي.

أوليفر : اسمع! هل تشترك غداً في مصارعة ما أمام الدوق الجديد؟ ١١٥

شارل : نعم! وقد أتيتُ يا سيدي لإطلاعك على أمر مهم. إذ نَمَى سِرًّا إلى علمي أن أخاك الأصغر أورلاندو يعتزم الحضور متكرراً ليصارعني جولة أو جولتين. وسوف أصارع الناس غداً يا سيدي دفاعاً عن ١٢٠ مكائتي وسمعتي، ومن يخرج من الحلبة معي دون أن يُكسَّر أحدُ أطرافه يحرز نجاحاً حقاً. وأخوك لا يزال صغيراً لين العود، ويدفعني

حبي لك أن أحجم عن هزيمته، وإن كان ذلك لا بد منه إن أتى،
صوتنا لشرفى. وهكذا قصدتك حباً حتى أطلعك على هذا، وغايتى ١٢٥
أن تستطيع إقناعه بالعدول عما اعتزمه، أو أن تصبر على العار الذى
لا بد أن يصيبه فى الحلبة، ما دام هو الذى أراده ولا أريده على
الإطلاق.

أوليفر : أشكر لك يا شارل حبك لى، وهو ما سوف أكافئك عليه خير ١٣٠
مكافأة. ولقد علمت بما يسعى إليه أخى فى هذا الصدد واجتهدت
بوسائل خفية لإقناعه بالعدول عنه، ولكن عزمه لا يلين. دعنى
أذكرك يا شارل إنه أشد شباب فرنسا عناداً، مفعم بالطموح،
ويستخف حقداً بالشمال الطيبة لكل فرد، بل يدبر مؤامرات خفية ١٣٥
شريرة ضدى، وأنا أخوه لحماً ودماً. وإذن فاعتمد على تقديرك
الشخصى، وأفضل أن تدق عنقه على أن تكسر له أصبعاً، فالأمر
متروك لك. فإنك إن ألحقت به أدنى عار، أو إن لم يتصر عليك ١٤٠
انتصاراً مبيناً، فسوف يدبر للقضاء عليك بالسّم، أو بإيقاعك فى
شرك ما غدرًا وغيلةً، ولن يتركك حتى يسلبك الروح بوسيلة خفية
من لون ما. وأنا أؤكد لك (والدمع يكاد يملأ عيني) أن ليس فى
الأرض من يجمع بين اليُفوع والشر مثله. إنى أقتصر على حديث ١٤٥
الأخ عن أخيه، أما إن حللت صفاته تحليلاً حقاً لك فلا بد أن يعرفونى

الخجل ويغلبني البكاء، ولا بد أن يشحب لونك وتتعجب!

شارل : ما أعمق سرورى أن جئتك. إن جاء غداً فسوف أعطيه جزاءه. ولو استطاع أن يمشى بلا عكازٍ بعدها فلن أصارع طلباً لجوائز ما عشت. ١٥٠ وهكذا أدعو لغبطتك بطول العمر.

(يخرج شارل)

أوليفر : (وحده على المسرح) إلى اللقاء يا شارل الكريم. والآن سأثير هذا المقامر اللعوب. وأرجو أن أرى غداً نهايته. إذ إنَّ روحى - وإن كنتُ لا أدرى السبب - لا تكره أحداً أكثر مما تكرهه. ومع هذا فهو رقيق ١٥٥ الحاشية، لم يذهب إلى الجامعة فعَلَّمَ نفسه بنفسه، تَعَمَّرُ قَلْبُهُ شَهَامَةً الفرسان، والجميع مفتونون به على اختلافهم، والناس يُكِنُّونَ له أصدق حب، وبخاصة أتباعى الذين يعرفونه خير المعرفة، وهو ما يَنْتَقِصُ من قدرى فى أعين الجميع. ولكن هذا لن يستمر طويلاً. ١٦٠ فلسوف يُزِيلُ هذا المصارعُ كل العقبات. لم يبق أمامى إلا تحريضُ الغلام على المصارعة، وهو ما سوف أقوم به الآن.

(يخرج)

المشهد الثانى

(ساحة. تدخل روزالند وسيليا)

سيليا: أرجوك يا روزالند، يا بنت عمى الحبيبة، لا تبتسى!**روزالند:** يا سيليا العزيزة! إننى أبدي من المرح ما يزيد عما أشعر به.**سيليا:** ليتك كنت أشدَّ مرحًا!**روزالند:** إن لم تُعلِّمِني كيف أنسى والدًا منفيًا، فلا ينبغي أن تعلميني كيف

أتذكر ما يبعث السرور بصفة خاصة.

سيليا: فى هذا أدرك أنك لا تحييتى الحب الكامل الذى أحمله لك بكل

ثقله. لو كان عمى، والدك المنفى، قد نفى عمى، والذى الدوق،

وأنت ما تزالين معى، لرُضتُ قلبى على إبدال أبيك بأبى! وهذا ما

ينبغي لك، إن كانت طبيعة حبك الحققة لى تستقيم بالحق مع واقع

حبنى لك!

روزالند: إذن سوف أنسى واقع حالى وما أملك حتى أشاركك فرحتك

بحالك.

سيليا: تعرفين أن والدى لم ينجبُ غيرى، وليس من المحتمل أن ينجبُ

غيرى، وبالحق عندما يموت سوف ترثينه، فما سلبه من أبيك غصبًا

سوف أردُّه إليك حُبًّا. أقسم بشرفى على هذا! فإن حثتُ بهذه

اليمن فليمسخنى الله مسخًا. وإذن يا روز الرقيقة، يا روز الحبيبة،
أظهرى المرح.

روز النـد : سأظهره من الآن يا ابنة عمى، وأنشدُ العبابا تلهينى. فلأنظر فى
الامر: ما رأيك فى الوقوع فى الحب؟ ٢٥

سيليا : لا تترددى أرجوك فى التلهى بهذه اللعبة، من دون أن تحبى رجلاً
حباً جاداً، ومن دون أن تمضى فى اللعبة إلى أبعد من الحد الذى
يتيح لك الخروج من اللهو بحمرة خجلٍ تثبت الشرف.

روز النـد : وأى لعبة نلهو بها إذن؟ ٣٠

سيليا : فلنجلس ونسخر من ربة الحظ التى تُدير عجلتها مثل ربة المنزل، حتى
نصرفها عنها، حتى تستطيع فى المستقبل مراعاة المساواة فى عطاياها!

روز النـد : ليتنا نستطيع تحقيق ذلك! فإن عطاياها موزعة توزيعاً بالغ الظلم،
وتلك المرأة الكفيفة السخية ترتكب أفدح الأخطاء فى عطاياها ٣٥
للنساء.

سيليا : أصبت فى هذا! فمن تهبها الجمال نادراً ما تهبها العفة، ومن تهبها
العفة تأتيها بوجه بالغ الدمامة!

روز النـد : لا لا! إنك تخلطين هنا بين ما تفعله ربة الحظ وما هو فطرى! فربة ٤٠
الحظ تتحكم فى العطايا الدنيوية لا فى قسماات الوجه الفطرية!

(يدخل تشستون)

- سيلييا :** تُرانى مخطئة؟ إذا أبدعتِ الفطرةُ مخلوقاً جميلة، أفلا يمكن لربة الحظ أن ترميها فى جهنم؟ لقد وهبتنا الفطرةُ الذكاء اللازم للسخرية من ربة الحظ، ولكن ألم ترسل ربة الحظ هذا المهرج الأحمق ليقطع مناقشتنا؟ ٤٥
- روزالن :** حقاً! أحياناً ما تفعل ربة الحظ ما يستعصى على الفطرة، مثلما ترسل ربة الحظ نَغلاً للفطرة ليقطع حبل الذكاء الفطرى.
- سيلييا :** لربما لم يكن ذلك من فعل ربة الحظ، بل الفطرة، فربما رأت الفطرة ٥٠ أن عقولنا أضعفُ من أن تدرك منطق الربيع هاتين فأرسلت هذا المأفون الفطرى ليشحذها! فإن غياب المهرج دائماً ما يشحذ أذهان الأذكياء. كيف حالك أيها الذكى اللماح؟ إلى أين تشرد خطواتك؟ ٥٥
- تتشستون :** مولاتى! عليك أن تذهبي إلى أبيك.
- سيلييا :** هل جعلت رسولا؟
- تتشستون :** كلا وشرفى! لكننى أمرتُ أن أتى لأطلبك. ٦٠
- روزالن :** أين تعلمت ذلك القسم يا مهرج؟
- تتشستون :** من فارسٍ معين، وكان قد أقسم بشرفه أن الفطائر جيدة، وحلف بشرفه أن المُسْطَرْدَةَ رديئة. ولكن الفطائر كانت رديئة والمسطردة ٦٥ جيدة، ومع ذلك أقول إن الفارس لم يحنث بيمينه.
- سيلييا :** كيف تُثبتُ ذلك بما تراكم لديك من معارف؟
- روزالن :** نعم بالله! انزع ما يُكَمِّمُ فَمَ حكمتك.

تتشستون : تقدما منى الآن. ولتلمس كل منكما ذقتها وتحلف بلحيتها ٧٠
إننى دنى.

سيلييا : نقسم بلحانا، إن كانت لنا لحي، إنك دنى!

تتشستون : أقسم بدنائتى، إن كنت دنيثا، إننى دنى! ولكنك لو أقسمت بما ليس
موجودا، لم يكن اليمين حائثا ولم يكن حال ذلك الفارس الذى ٧٥
حلف بشرفه يزيد عن ذلك، فلم يكن لديه قط أى شرف! ولو كان
لديه قبلاً أى شرف فقد أضاعه بأيمانه الكاذبة من قبل أن يرى تلك
الفطائر أو تلك المسطردة!

سيلييا : أرجوك قل لنا: من تعنى؟

تتشستون : (إلى روزالند) شخص يحبه فرديناند، والدك الكبير. ٨٠

روزالند : حب والدى يكفى لإضفاء الشرف عليه. كفى! لا تعدّ للحديث عنه.
ستُجلد ذات يوم جزاء البحث عن عيوب الناس.

تتشستون : من المؤسف ألا يُسمع للأحمق أن يُظهر بحكمته حقيقة ما يرتكبه ٨٥
الحكماء من حماقات!

سيلييا : أقسم لقد صدقت! فمنذ أن كُمت أفواه الحمقى بذكائهم الضئيل،
والحماقات الصغرى التى يرتكبها الحكماء تسطع وتزدهى!

(يدخل لوبو)

٩٠ ها قد أتى المسيو لوبو.

روزالنـد: وفمه حافل بالأنباء.

سيليا: وسيحشرها فينا مثلما تطعم الحمام صغارها.

روزالنـد: إذن سَسْخِمُنَا الأنباء.

سيليا: هذا أفضل، فسوف يزداد طُلابُنَا فى السوق. 'بون چور' يا مسيو ٩٥

لوبو، ما الأخبار؟

لوبو: لقد فاتتك أيتها الأميرة الجميلة تسليّة بالغّة الطرافة.

سيليا: تسليّة؟ من أى لون؟

لوبو: من أى لون يا مولاتى؟ كيف أجيبك؟

روزالنـد: وفقًا لما يقضى به الذكاء وربة الحظ. ١٠٠

تتشستون: أو حسبما تقضى به الأقدار.

سيليا: أَحَسَّنْتَ التعبير - بل بالغتَ فى المداينة.

تتشستون: لا! إذا لم أَرَأَ مرتبتى...

روزالنـد: (تكمل عبارته) فسوف تفوح رائحتك القديمة.

لوبو: إنكما تدهشانى يا صاحبتى العصمة! كنت أريد إخباركما بمباراة ١٠٥

جميلة فى المصارعة، وقد فاتكما أن تشاهداها.

روزالنـد: صِفْ لنا ما حدث فى المصارعة.

لوبو: سأصف لكما البداية، وإذا رَغِبْتَ صاحبتا العصمة فلهما أن تشهدا

النهاية. فأفضل ما فيها لم يأت بعد. ولكما أن تمكثا هنا، فسوف ١١٠

يحضر الجميع الآن لاستكمال المباراة.

سيليا: تقصد البداية التى ماتت ودُفنت؟

لو بو: كان هناك رجل عجوز له ثلاثة أبناء -

سيليا: هذه البداية تشبه 'كان يا ما كان' فى الحكايات القديمة!

لو بو: ثلاثة فتيان ذوو وسامة اكتمل نموهم ولهم حضور أخاذ - ١١٥

روزالند: وحول رقابهم علّق إعلانٌ رسمىٌ يقول "فليكن معلوماً للجميع الذين

يشهدون كتابة هذه الوصية".

لو بو: بدأ أكبرهم المصارعة مع شارل، مصارع الدوق، ولم يلبث شارل أن

طرحه أرضاً وكسر ثلاثة أضلاع فى صدره، والأمل فى بقاءه حياً ١٢٠

شبه معدوم. وفعل شارل ذلك مع الثانى والثالث. واستلقى الثلاثة

على الأرض، وانخرط أبوهم الهرم المكلوم فى نديهم ندباً آثار الأسى

عليهم، حتى شارك جميع المشاهدين مشاعره بالبكاء. ١٢٥

روزالند: يا للأسى!

تتشستون: ولكن أين التسمية التى فاتتهما مشاهدتها يا مسيو؟

لو بو: يا عجباً! إنها ما أتحدث عنه.

تتشستون: وهكذا يمكن أن يزداد الناس حكمة كل يوم! هذه أول مرة أسمع فيها ١٣٠

أن فى كسر الأضلاع تسرية للسيدات.

سيليا: وأنا كذلك وأؤكد لك.

روزالند : ولكن ترى هل يتوق آخرون إلى رؤية تكسير الألحان عند التوزيع
الموسيقى فى الصدر؟ هل يوجد شخص آخر مؤلِّهٌ بكسر الضلوع؟ ١٣٥
هل نشهد هذه المصارعة يا ابنة عمى؟

لو بـو : لابد إذا بقيتما هنا، فهذه هى الساحة المخصصة للمصارعة، وقد
استعدوا لبدء المباراة.

سيليسا : فعلاً ها هم أولاء قادمون. فلنبق حتى نشاهدها. ١٤٠

(صوت نغير يدوى)

(يدخل الدوق فريدريك وبعض اللوردات، وأورلاندو، وشارل،

وبعض الأتباع)

فريدريك : هيا! ما دام اليافع لا يصغى للنصح، فَلْيُعَرِّضْ نفسه للخطر بسبب
تَبَجُّحِهِ الجَّاسِرِ.

روزالند : هل ذاك الرجل المقصود؟

لو بـو : نعم يا مولاتى. ١٤٥

روزالند : وا أسفا! إنه أصغر مما ينبغي. ولكنه يبدو قادراً على الفور.

فريدريك : كيف حالك يا ابنتى - ويا بنت أخى. هل تسللتما هنا لتشهدا
المصارعة؟

روزالند : نعم يا مولاي. فأرجوك أن تسمح لنا بهذا.

فريدريك : لن تجدا فيها متعة تذكر، وأؤكد لكما ذلك. فالمصارع المحترف يتفوق ١٥٠

على خصمه تفوقاً كبيراً. وكنت أودُّ إشفافاً عليه أن أُثنيَّ عن
عزمه ولكنه مُصمَّمٌ: تحدثا إليه أتما! وانظرا إن كتما تستطيعان
التأثير فيه.

١٥٥ **سيليا:** ادعُ إلينا يا مسيو لو بو، أيها الكريم.

فريدريك: فلتدعُ، وسوف أبتعد.

لو بو: يا مسيو! يا من أتيت للتحدى! إن الأميرة تطلبك.

أورلاندو: وسأتيهما بكل احترام وما يمليه الواجب.

١٦٠ **روزالن:** أيها الشاب! هل تحدث شارل المصارع المحترف؟

أورلاندو: لا أيتها الأميرة الجميلة. إنه هو الذى يتحدى الجميع. ولم أت إلا

كما يأتى غيرى، لاختبار قوة شبابى معه.

١٦٥ **سيليا:** أيها السيد اليافع، إن جسارة روحك أكبر مما تبرره حداثة سنك. وقد

شهدت البرهان الأليم هنا على قوة هذا الرجل، فلو رأيت نفسك

بعينيك أو عرفت نفسك معرفة من يهديه عقله فإن الخوف من

المخاطرة كفيل بإقناعك باختيار خصم أقرب إلى مستواك. إننا

١٧٠ نرجوك، من أجل خاطرك، أن تنشد سلامتك وتتخلى عن هذه

المحاولة.

روزالن: أرجوك أن تصغى إليها أيها السيد الشاب، ولن يشين ذاك سمعتك.

سوف نتوسل إلى الدوق أن يأمر بمنع المصارعة.

أورلاندو: أرجوكم لا تعاقباني بأفكاركم القاسية، إذ إننى أعترف بأننى أذنبُ ١٧٥
حين أرفضُ أى شىء تطلبه هاتان الكريمتان الجميلتان. ولكن
أرجوكم أن تدعوا عيونكم الجميلة وأمانيكما الطيبة إلى مساندتى فى
امتحانى، فإن طُرِحتُ أرضاً لم يلحق العار إلا بفرد واحد لم يتمتع
قط بعُلَيَا الشمائل، وإن قُتِلْتُ ما مات غير فرد راغب فى الموت. لن ١٨٠
أُسَيِّ إلى أصدقائى، فليس لى أصدقاء سيكون علىّ، ولن أُسَيِّ إلى
الدنيا، فلا أملك فيها شيئاً. فأنا لا أشغل فى الدنيا إلا مكاناً يمكن
أن يشغله من هو خيرٌ منى عندما أخليه.

روزالند: ليت ما بى من قوة ضئيلة يُضاف إلى قوتك. ١٨٥
سيليا: وقوتى دَعَمًا لِقُوَّتِها.

روزالند: إلى اللقاء. أرجو الله أن أكون مخطئة فى تقديرى إياك.
سيليا: ولتحقق ما تهفو إليه نفسك. ١٩٠
شارل: هيا! أين هذا اليافع المتباهى الحريصُ على الرُقَادِ فى أحضان أمه
الأرض؟

أورلاندو: جاهز يا سيدى. ولكن عزمه يُضمر هدفاً أشدّ تواضعاً.
فريدريك: سوف تلعبان حتى يسقط أحدكما مرة واحدة. ١٩٥
شارل: لا أؤكد لمعاليك أنك لن ترجوه أن ينهض ليلعب حتى السقطة الثانية،
من بعد أن بذلت جهداً جباراً لثنيه عن اللعب حتى السقطة الأولى!

أورلاندو : إن كنتَ تحرص على قدرتك على السخرية مني بعد المصارعة، ما

٢٠٠ كان عليك أن تسخر مني قبلها! ولكن هيا! فلنبدا!

روزالند : فليهبك هرقلُ السرعة والقوة أيها الشاب!

سيليا : ليتني أخفى عن العيون حتى أقبض على رجلِ الرجل القوي!

(أورلاندو وشارل يتصارعان)

روزالند : ممتاز أيها الشاب!

سيليا : لو كان بوسع عيني أن تُرسلَ صاعقةً حارقةً لحددتُ على من أرسلها ٢٠٥

كي يسقط!

(شارل يطرح أرضاً)

فريدريك : توقفاً توقفاً!

أورلاندو : يا صاحب المعالي! أرجوك أن نواصل المصارعة!

ما كدت أنتهي من 'التسخين' بعد!

فريدريك : يا شارلُ كيف حالك؟

لو بـو : مولاي إنه لا يستطيع أن ينطق!

فريدريك : فلتحمّلوه واخرجوا به.

(يخرج تشستون والأتباع مع شارل)

٢١٠ ما اسمك يا شاب؟

أورلاندو : أورلاندو يا مولاي. أصغر أبناء السير رولاند دي بويز.

فريدريك: لَيْتَكَ كُنْتَ ابْنًا لِسَوَى ذَاكَ الرَّجُلِ!

كَانَ الْكُلُّ يُجِلُّ أَبَاكَ لِشَرَفِهِ

٢١٥

لَكِنِّى كُنْتُ أَعْدُوَّ الرَّجُلِ عَدُوًّا لى دَوْمًا

وَالْوَاقِعُ أَنَّكَ لَوْ كُنْتَ سَكِيلَ سِوَاهُ

لَأَرَدَادَ سُرُورِى وَرِضَاىَ بِمَا أَنْجَزْتَ

وَلَكِنِّى أَسْتَوْدِعُكَ اللَّهَ! أَنْتَ فَتَى شَهْمٍ مَغْوَارٍ

لَيْتَكَ كُنْتَ ذَكَرْتَ أَبَا آخَرَ لَكَ!

(يخرج الدوق فريدريك مع أفراد حاشيته)

٢٢٠

سيليا: لَوْ كُنْتُ مَكَانَ أَبِي يَا ابْنَةَ عَمِّى، هَلْ كُنْتُ لَأَفْعَلُ فِعْلَهُ؟

اورلاندو: إِنِّى أَعْتَزُّ بِكَوْنِى ابْنَ السَّيْرِ رُولَانْدُ.. أَصْغَرَ أَبْنَائِهِ..

وَمُحَالٌ أَنْ أَرْضَى تَغْيِيرَ اسْمِى

حَتَّى لَوْ أَنَّ الدُّوقَ تَبَّنَانِى كَى أَرْتَهُ.

روزالند: (جانبًا إلى سيليا)

كَانَ أَبِي يُضْمِرُ حُبًّا جَمًّا لِلْسَيْرِ رُولَانْدُ

٢٢٥

بَلْ كَانَ كَمَثَلِ الْحُبِّ لِنَفْسِهِ! وَالدُّنْيَا كَانَتْ مِثْلَ أَبِي.

وَلَوْ أَنِّى كُنْتُ عَرَفْتُ بِأَنَّ الشَّابَّ ابْنَهُ

لَتَوَسَّلْتُ إِلَيْهِ وَبَكَيْتُ لئَلَّا يَعْتَسِفَ مُخَاطَرَتَهُ.

سيليا: (جانبًا إلى روزالند)

٢٣٠

يا بنتَ عمى يا كريمةً وذاتَ رقة!
هيا إليه نشكّره... ونشجّعه!
فإنّ طبعَ والدى الفظّ الحقود
يَحْزُ في نفسى كثيرًا. (إلى أورلاندو) يا سيّدى أهنّك
فأنتَ تستحقّ كلّ خير! لقد وعدتَها هنا وكنتَ صادقًا!
لا بلّ تجاوزتَ الذى وعدتَ به! وإنّ صدقتَ أيضًا
فى عهدِ الحبّ سوفَ تسعدُ التى تُحبّها!

روزالند: (تقدم إليه سلسلة ذهبية تخلعها)

٢٣٥

يا أيّها الشابُّ الكريم! ضعْ هذه أرجوكَ حولَ عنقك
هديةً منّ التى تَجَهَّمَتْ لها الأقدارُ يا ليتنى استطعتُ أنْ
أعطيكَ ما يزيدُ غيرَ أنّى لستُ أملكُ الكثير، فلنمضِ يا بنتَ عمى!
سيليا: هيا بنا! إلى اللقاء يا شابًا كريمًا ووسيمًا!

(تتجهان إلى باب الخروج)

٢٤٠

أورلاندو: أَلَسْتُ أَستطيعُ أنْ أقولَ شكرًا؟ أحسُّ أنّ رُوحى انهرمتْ
وما الذى يواصلُ الوقوفَ إلّا قطعةً من الخشبِ
وكُتلةٌ لا روحَ فيها!
روزالند: أَسْمَعِينَ إِنَّهُ يُريدُ أنْ نَعُودَ! لَقَدْ فَقَدْتُ كِبْرِيائى بلّ وضاعَ حظّى!
سأَسْأَلُ الفتى ماذا يُريدُ. تُرَاكَ نَادَيْتَنَّا يا سيّدى؟

يا سيدي! أبلّيت أحسن البلاء في المصارعة

وقد هزمت أيضاً غير أعدائك!

سيليا: أفلن نخرج يا ابنة عمي؟

روزالند: وأنا قادمة معك. فوداعاً!

٢٤٥

(تخرج روزالند مع سيليا)

اورلاندو: آية أثقال فوق لسانِي وضعتها هذي العاطفة المشبوبة؟

لا أقدر أن أتحدث معها حتى وهي تريد مخاطبتي!

(يدخل لوبو)

آه يا أورلاندو المسكين! إنك مغلوب!

إمّا غلبك شارل.. أو من هو أضعف منه يتحكّم فيك!

٢٥٠

لوبو: يا سيدي الأكرم! إنني بحق صدّاقتي أرجوك أن ترحل!

فرغم أنّك استحققت أرفع الثناء عندنا وأصدق المديح

والحبّ العميم إلا أن طبع الدوق قد نزا

وهكذا غدا يسيّ تفسير الذي أنجزته.

٢٥٥

فالدوق عبدٌ لهواه! أمّا حقيقة طبعه

فأنا أفضل أن تقوم بحدسها لا ذكرها الصريح لك!

اورلاندو: شكراً إليك سيدي! أرجوك قل لي:

من بنته من بين هاتين الفتاتين اللتين كانتا

هنا لتشهدا المصارعة؟

لو بـ: إذا حكمت بالسُّلوك لن تكون أيُّ منهما ابنته!

٢٦٠

لكنما صغراهما ابنته! أما الطويلة فهي بنت دوقنا المنفى!

وعمها الذي يحور هذا العرش غصباً من أخيه

يُصرُّ أن تظلَّ ها هنا حتى تُرافق ابنته

فالحبُّ ما بين الفتاتين

٢٦٥

يُفوقُ حبَّ شقيقتين.

لكنني أقولُ لك: لقد بدا مؤخراً من دوقنا

بعضُ الجفاءِ والعداءِ نحو بنت أخيه

وليس من سببٍ لهذا غير أن الناسَ يمتدحونها

لما يزينها من الشَّمائلِ الكريمة! وإنهم ليعطفون

٢٧٠

ها هنا على الفتاة... من أجل والدِها الكريم.

قسماً بما لدى من حياة إن حقه على الفتاة

سرَّعان ما يُطلق من عقاله! يا سيدي! إلى اللقاء!

يا سيدي! في قابل الأيام... وعندما نعيش في زمانٍ أفضل

يسرُّني توثيقُ معرفتي وحبِّي لك.

٢٧٥

أورلاندو: إنني شديدُ الامتنانِ لك. إلى اللقاء!

(يخرج لو بو)

أهكذا لا بُدَّ أنْ أمْضِيَ مِنَ الرَّمْضَاءِ لِلنَّارِ؟
أَفِرُّ مِنْ جَبْرُوتِ دُوقِ طَالِبَا أَخَا جَبَّارِ!
لَكِنْ رُوزَالِنْدَ صَاغَتْهَا السَّمَاءُ!

(يخرج)

المشهد الثالث

(تدخل سيليا وروزالند)

سيليا: يا عجبًا يا بنت العم يا عجبًا يا روزالندا رحماك رب الحب! أما من كلمة واحدة؟

روزالند: ما من كلمة ألقها إلى كلب!

سيليا: لا! كلماتك أغلى من أن تلقها إلى الكلاب! أَلْقِ بعضها إليّ! هيا! ٥
اقذفيني بالأسباب حتى تُعْجِزَني!

روزالند: وعندهما نصبح ابنتي عم عاجزتين: فإذا كانت إحداهما تُعْجِزُها الأسباب، أعْجِزَ الأخرى الافتقارُ إلى الأسباب!

سيليا: ولكن هل كل ذلك من أجل والدك؟ ١٠

روزالند: لا! بعضه من أجل والد طفلي. آه ما أكثر أشواك الحسك في حياتنا اليومية!

سيليا: بل ما هي إلا سنابلُ شائكةٍ يا ابنة عمي! أَلْقَيْتَ عليك من باب اللهو

يوم عطلة! فإن لم نسلك الطرق المألوفة، تعلقت حتى بأثوابنا

١٥

النسوية!

روزالند: إذا تعلقت بثوبى نَفَضْتُهَا ولكنّها تعلقت بقلبي!

سيليا: تَنَحَّجِي لتنفضيها! قولى إِحِمَّ إِحِمَّ!

روزالند: لا بأس لو كنت أستطيع أن أقول إِحِمَّ فأنا من أتى بالهَمِّ!

٢٠

سيليا: هيا هيا! صارعى مشاعرك!

روزالند: آه! إنها تحتاج إلى مصارع أقوى منى!

سيليا: هاك أمنية طيبة منى: أتمنى أن تنهضى بعد السقوط وفى الوقت المحدد

لتواصلى المصارعة! ولكن دعينا نكف عن هذا المزاح ونتحدث بكل

الجداء هل من الممكن أن يصيبك فجأة هذا الحب الجارف لأصغر أبناء

٢٥

المرحوم السير رولاند؟

روزالند: كان والدى الدوق يحبه حُبًّا جَمًّا.

سيليا: وهل يتبع ذلك بالضرورة أن تحبى ابنه حُبًّا جَمًّا؟ ينبغى بهذا المنطق

نفسه أن أكرهه لأن والدى كان يكرهه كراهية عميقة، ولكننى لا

٣٠

أكره أورلاندو.

روزالند: لا لا! بل أحبيه، من أجلى.

سيليا: ولم لا أحبه؟ أليس جديرًا بكل حب؟

(يدخل الدوق فريدريك مع اللوردات)

روزالنسد : فلا حبه أنا لهذا السبب، وأحبيه أنت لأتني أحبه! ها قد أتى الدوق،

٣٥

انظري!

سيليسا : وعيناه يملؤهما الغضب.

فريدريك : يا آنسة! إن كنت تبغين السلامة فارحلي

وغادري قُبُرى بأقصى سرعة.

روزالنسد : هل تعينني يا عمي؟

٤٠

فريدريك : نعم فإنني أعنيك. وفي غضون هذه الأيام العشرة

إذا رآك أي شخص في مكان لا يزيد بعده على

عشرين ميلاً من بلاطنا الملكي.. حكمتُ بالموت عليك.

روزالنسد : إنني أتوسلُ لمعاليك بأن تُخبرني فيم أسأتُ؟

إن كنتُ على علمٍ بطويّة ذاتي

٤٥

أو أدري حقاً كلُّ نوايا نفسي

أو إن لم أكُ أحلُمُ أو كانَ بعقلي خبلٌ ما

وأنا واثقة أنني عاقلة، فأؤكدُ يا عمي المحبوبُ

أنني لمُ أسِئ البتّة لمعاليك ولو في خاطرة لم ترَ نورَ الدنيا!

فريدريك : فهكذا يقول كلُّ خائن!

٥٠

وإن يكن طُهرُ الخئون عندنا رهناً بأقواله

كانوا جميعاً أبرياء كالفضيلة نفسها.

فَلْتَكْتَفِي بِأَنِّي غَيْرُ وَاثِقٍ مِنْكَ.

روزالنند: لَكِنَّ الرِّيَّةَ فِي صَدْرِكَ لَا تَجْعَلُنِي خَائِنَةً.

أَخْبِرْنِي أَيُّ شَوَاهِدَ تَسْتَنْدُ إِلَيْهَا رِيَّتُكُمْ بِي؟

٥٥

فريدريك: أَنْتِ ابْنَةُ وَالِدِكَ وَيَكْفِي هَذَا.

روزالنند: يَا صَاحِبَ السُّمُو كُنْتُ هَكَذَا حِينَ اسْتَلَبْتَ أَنْتَ مُلْكَةً

وَكُنْتُ هَكَذَا يَا صَاحِبَ السُّمُو عِنْدَمَا أَرْسَلْتَهُ لِلْمَنْفَى

مَوْلَايَ لَيْسَ بَيْنَ مَا يُورَثُ الْخِيَانَةُ!

حَتَّى وَلَوْ كَانَتْ تَزُولُ لِلْإِنْسَانِ مِنْ أَقَارِيهِ

٦٠

فَأَيُّ شَأْنٍ لِي بِهَا؟ إِذْ لَمْ يَكُنْ أَبِي مِنَ الْخَوْنَةِ.

وَهَكَذَا يَا أَيُّهَا الْمَوْلَى الْكَرِيمُ لَا تُخْطِئُ بِحَقِّي

إِنْ ظَنَنْتَ أَنَّ فَقْرِي دَافِعٌ عَلَى خِيَانَتِكَ.

سيليا: فَلْتَصْنَعْ لِي يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْعَزِيزُ!

فريدريك: بِالْحَقِّ يَا سِيلِيَا لَمْ نُبْقِهَا هُنَا إِلَّا لِأَجْلِ خَاطِرِكَ!

٦٥

هَذَا وَإِلَّا رَافَقَتْ أَبَاهَا عِنْدَمَا نَفَى!

سيليا: لَمْ أَتَوَسَّلْ لَكَ أَنْتِذِ أَنْ تُبْقِيَهَا

إِذْ أَقْدَمْتَ عَلَى ذَلِكَ بِرِضَاكَ وَإِشْفَاقًا مِنْكَ عَلَيْهَا.

أَنْتِذِ لَمْ أَكُ فِي سِنٍّ تَسْمَحُ لِي بِتَبَيُّنِ قِيَمَتِهَا

لَكِنِّي أَدْرِكُ ذَاكَ الْآنَ. لَوْ كَانَتْ خَائِنَةً فَكَذَاكَ أَنَا!

٧٠ فأنا أرقدُ معها دوماً . . وكذلك نصحو في وقتٍ واحدٍ

بل نتعلمُ أو نلعبُ أو نأكلُ متلارميتين

أنى نذهبُ لا نفترقُ البتَّة

فكأننا زوجُ التَّم لَدَى الرِّبَةِ جُونُو.

فريدريك: بل هي أدهى من أن تكتشفي ما تخفي

٧٥ بل إنَّ نُعُومَةَ مَظْهَرِها وكذلك ما تُلْزِمُهُ مِنْ صَمْتٍ

والصَّبْرَ عَلَى ما هي فيه يَجْتَذِبُ النَّاسَ فَيَبْدُونَ الْإِشْفَاقَ عَلَيْها.

أنتِ مُغْفَلَةٌ! إِذْ تَسْلُبُكِ الْآنَ الصَّيِّتُ

فَلَسَوْفَ يَزِيدُ تَأَلُّقُ حُسْنِكِ إِنْ هِيَ ذَهَبَتْ

بل تَتَأَكَّدُ كُلُّ فَضَائِلِكِ الْعُلْيَا. التَّزِمِي الصَّمْتِ إِذَنْ.

٨٠ فَلَقَدْ أَصْدَرْتُ عَلَيْها حُكْمًا لَا رَادَّ لَهُ

بل لَا يَتَزَعَّزَعُ إِنِّي أَقْضِي بِالنَّفْيِ عَلَيْها.

سيليا: وَإِذَنْ يَا مَوْلَايَ لِتُصْدِرَ هَذَا الْحُكْمَ عَلَيَّ أَنَا

إِذْ لَا أَقْدِرُ أَنْ أَحْيَا إِلَّا فِي صُحْبَتِها.

فريدريك: أَنْتِ مُغْفَلَةٌ! أَمَّا أَنْتِ أَيَا بِنْتَ أَخِي فَالْأَمْرُ إِلَيْكَ!

٨٥ إِنْ ثَبَّتَ بَقَاؤُكَ فِيمَا بَعْدَ الْأَجَلِ الْمَضْرُوبِ

فَبِشْرَفِي وَبِمَا لِكَلَامِي مِنْ سُلْطَانٍ سَوْفَ تَمُوتِينَ

(يخرج الدوق فريدريك مع أفراد الحاشية)

سيليا: يا رُوزالند يا حبيبتى المسكينة! وأين تذهين الآن؟
هلاً تبادلنا إذن أبويننا؟ أعطيك والدى عن طيب خاطر!
أرجوك إلا تحزنى حزناً يفوق أحزاني!

٩٠

روزالند: أسبابى أكبر من أسبابك.

سيليا: أخطأت فى هذا! أرجوك بنت العم أن تستبشرى!
أفما علمت بأن هذا الدوق ينفينى أنا ابنته؟

روزالند: بل لم يفعل.

سيليا: لا؟ أو لم يفعل؟ رُوزالند إذن تفتقر إلى حب حق

٩٥

فيعلمها أن كلينا شخص واحد!

هل نفرق ونشئت يا حلوة؟

لا! وليبحث هذا الأب عن واردة غيرى له!

وإذن فلتتدبر كيف نفر معاً، وإلى أى مكان نمضى

وكذلك ما نحمله من أمتعة! لا تنفردى بتغيير حالك

١٠٠

كى لا تتحمل ذاتك أحزانك وحدك من دونى!

أقسم بسماء شحب محيها من شدة أحزان فؤادينا

مهما قلت فلن أتخلّى عنك بمنفأك.

روزالند: عجباً! أين ترانا نذهب؟

سيليا: نطلب عمى فى غابة آردن.

١٠٥

روز النـد: وَآسَفَا مَا أَعْظَمَ مَا نَلْقَاهُ إِذْ نُنْ مِنْ أَخْطَارِ

إِنْ نَحْنُ وَنَحْنُ فَتَاتَانِ ذَهَبْنَا لِمَكَانٍ نَاءٍ كَالْغَابَةِ!

فَجَمَالَ الطَّلَعَةِ أَكْثَرُ إِغْرَاءً لِلصُّوَصِ الطَّرُقَاتِ مِنَ الذَّهَبِ!

سيليـا: سَارْتَدَى مَلَابِسَ الْفَقْرِ الرَّثِيَّةِ

وَفَوْقَ وَجْهِهِ مَسْحَةٌ مِنَ الطَّلَاءِ الْأَغْبَرِ الْبُنَى

١١٠

وَتَفْعَلِينَ أَنْتِ الشَّيْءَ نَفْسُهُ! وَهَكَذَا نَمُرُّ دُونَ أَنْ نُثِيرَ الْمُعْتَدِينَ

روز النـد: خَيْرٌ لَنَا أَنْ أَتَخَفَى!

فَإِنِّي لَذَاتُ طُولٍ فَاقَ أَطْوَالَ النِّسَاءِ عِنْدَنَا.

أَلَيْسَ لِي أَنْ أَرْتَدَى إِذْ نُنْ مَلَابِسَ الرِّجَالِ كُلِّهَا؟

فِي جَانِبِي سَيْفٌ لِمَلَّاحٍ شُجَاعٍ يَتَدَلَّى

١١٥

وَفِي يَدِي رُمْحٌ لِمَصَائِدِ الْخَنْزِيرِ! وَفِي فُؤَادِي

أَسْتُرُ الْخَوْفَ الَّذِي يُسَاوِرُ النِّسَاءَ!

وَسَوْفَ نَمْضِي عَاصِفِينَ فِي تَحَدٍّ كَالْجُنُودِ

مِثْلَ الْكَثِيرِ مِنْ رِجَالِنَا الَّذِينَ يُبْطِنُونَ الْجَبْنَ لَكِنْ

يُظْهِرُونَ مَا يُخَادِعُ الَّذِينَ يَنْظُرُونَ.

١٢٠

سيليـا: وَبَايَ اسْمِ أَدْعُوكِ إِذَا أَصْبَحْتَ الرَّجُلَ الْمَذْكُورَ؟

روز النـد: لَنْ أَجِدَ اسْمًا أَسْوَأَ مِنْ خَادِمٍ جُوَيْتَرَ نَفْسِهِ

وَإِذْ نُنْ نَادِينِي يَا جَانِيمِيذْ - لَا تَنْسَى ذَلِكَ قَطًّا!

لكنَ بِمَ أَدْعُوكِ أَنَا؟

سليبا: نَادِينِي بِاسْمِ يُوْحَى بِالْغُرْبَةِ!

١٢٥

لَمْ أَعُدِ الْآنَ أُسَمِّي سِلْيَا بَلْ 'إِلْيَانَا' .

روزالن: لكنْ يَا ابْنَةَ عَمِّي . . مَا رَأَيْتِ لَوْ حَاوَلْنَا أَنْ نَسْرِقَ تَشْسُتُونَ -

ذَاكَ الْمَافُونُ مُهْرَجٌ قَصِرَ أَيْبُكَ؟

أَفَلَنْ يَأْتِيَ بِالتَّسْرِيةِ طَوَالَ التَّرْحَالِ لَنَا؟

سليبا: لَنْ يَتَرَدَّدَ فِي أَنْ يَصْحَبَنِي فِي أَيِّ مَكَانٍ أَقْصِدُهُ فِي أَرْضِ اللَّهِ الْوَاسِعَةِ!

١٣٠

سَأَقُومُ أَنَا بِمِهْمَةٍ إِغْرَائِهِ . هَيَّا نَمْضِ إِذَنْ

وَلْنَجْمَعَ كُلَّ حُلَىٍّ وَنُقُودٍ نَمْلِكُهَا فِي صُرَّةٍ!

وَلْنَنْظُرَ فِي أَنْسَبِ وَقْتٍ نَخْرُجُ فِيهِ إِذَنْ وَأَشَدُّ السَّبْلِ أَمَانًا

حَتَّى يَعْجِزَ مَنْ يَتَّبَعُنَا بَعْدَ الْهِجْرَةِ أَنْ يَعْثُرَ مَهْمَا اجْتَهِدَ عَلَيْنَا

فَلْنَنْطَلِقِ الْآنَ بِرَاحَةٍ بِالِ وَسَعَادَةٍ

١٣٥

لِلْحُرِّيَةِ لَا لِلْمَنْفَى بِمَعَانِيهِ الْمُعْتَادَةِ

(تخرجان)

الفصل الثاني

المشهد الأول

(غابة أردن)

(يدخل الدوق الأكبر، وأميان، واثنان أو ثلاثة من اللوردات، يرتدون ملابس سكان

(الغابة)

الدوق: والآن رفاقي والإخوة في هذا المنفى!

أَوْ لَمْ تَجْعَلْ كُلُّ تَقَالِيدِ الْأَسْلَافِ الْعَيْشَ أَرْقً وَأَحْلَى

مِنْ عَيْشٍ فِي أَبْهَةِ مُصْطَنَعَةٍ؟ أَوَلَيْسَتْ هَذِي الْغَابَاتُ إِذَنْ

أَسْلَمَ مِنْ أَخْطَارِ بَلَاطِ الْأَحْقَادِ؟

إِنَّا لَا نَشْعُرُ فِيهَا بِعُقُوبَةِ آدَمَ دُونَ سِوَاهَا

٥

إِذْ تَخْتَلِفُ فُصُولُ الْعَامِ كَذَلِكَ! فَإِذَا هَبَّتْ رِيحُ شِتَاءٍ قَارِسَةٍ

لِتَعَضَّ الْجَسَدَ بِأَنْيَابٍ بَارِدَةٍ مَسْنُونَةٍ

وَتُؤَنِّبُهُ تَأْنِيْبًا حَادًّا قُلْتُ لِنَفْسِي وَأَنَا

أَنْكَمِشُ مِنَ الْبَرْدِ وَأَتَبَسَّمُ "لَا!

١٠

لَيْسَتْ تِلْكَ مُدَاهَنَةٌ! بَلْ تِلْكَ مَشُورَةٌ صِدْقٍ

تُقْنِعُنِي إِقْنَاعًا مَحْسُوسًا بِحَقِيقَةِ أَمْرِي!"

- فَانْظُرْ مَا فِي الشُّدَّةِ مِنْ نَفْعٍ جَمٍّ
كَالضَّفْدَعِ ذَاتِ الْقُبْحِ وَذَاتِ السُّمِّ
وَبِرَأْسِ الضَّفْدَعِ جَوْهَرَةٌ بِالْغَةِ الْقِيَمَةُ!
- ١٥ مَنْ يَعِشِ الْيَوْمَ هُنَا مُعَقًى مِنْ خُلْطَةِ أَهْلِ مَدَائِنِنَا
يَجِدُ الْأَلْسِنَةَ يَهْدِي الْأَشْجَارَ وَكُتُبًا فِي الْغُدْرَانِ الْجَارِيَةِ
وَمَوَاعِظَ فِي الْأَحْجَارِ وَخَيْرًا فِي كُلِّ الْأَشْيَاءِ!
- اميان : لَنْ أَرْضَى بِبَدِيلٍ عَنْ هَذَا الْعِيشِ ! مَا أَهْنَا مَوْلَايَ
بِقُدْرَتِهِ تَرْجَمَةٌ عَبُوسِ الْحَظِّ وَأَوْقَاتِ الضَّرِّ إِلَى
٢٠ أَسْلُوبٍ بَلَغَ الْغَايَةَ سَكَنًا وَعُدُوبَةً.
- السدوق : هَيَّا بِنَا ! هَلْ نَخْرُجُ الْآنَ مَعًا . . . لِصَيْدِ بَعْضِ الظُّبَاءِ ؟
لَكِنَّمَا يَحْزُ فِي نَفْسِي إِذَا رَأَيْتُ هَذِهِ الْمِسْكِينَةَ الْبُلْهَاءَ بِالثُّوبِ الْمُرْقَشِ -
أَعْنِي الظُّبَاءَ مِنْ مُسْتَوِطِنِي هَذِهِ الْمَدِينَةِ الْمَهْجُورَةِ -
وَقَدْ تَعَرَّضْتَ هُنَا وَفِي بِلَادِهَا إِلَى سِنَانٍ سَهْمٍ مُزْدَوَجٍ
٢٥ يَشُقُّ أَرْدَاقًا لَهَا مَلْفُوفَةٌ !
- السوردي : حَقًّا يَا مَوْلَايَ . . . ذَلِكَ يُوجِعُ قَلْبَ الْمَكْتَسِبِ دَوَامًا چَاكُ
وَلِذَلِكَ يُقْسِمُ إِنَّكَ مُغْتَصِبٌ مُتَعَدٍّ
أَكْثَرَ مِمَّا فَعَلَ أَخُوكَ وَقَدْ حَكَمَ بِنَفْسِكَ.
كُنْتُ أَمْرُ الْيَوْمَ بِصُحْبَةٍ لُورْدِ امِيَانِ

نَسْتَرِقُ الْخَطْوَ وَرَاءَ الرَّجُلِ فَإِذَا هُوَ مُسْتَلْقٍ فِي ظِلِّ الدُّوْحِ - ٣٠

شَجَرَةٌ بَلُوطٌ ذَاتُ جُذُورٍ عَثَقَتْ فَأُطْلَتْ تَسْتَشْرِفُ

جَدْوَلَنَا السَّارَى الْمُصْطَخِبَ بِأَرْجَاءِ الْغَابَةِ -

وَأَوَى فِي تِلْكَ الْبُقْعَةِ ظَبًى شَرَدَ عَنِ الصَّحْبِ

وَيُعَانِي مِنْ جُرْحِ أَدْمَاهُ بِهِ بَعْضُ الصَّيَّادِينَ

فَالْتَمَسَ مَكَانًا يَجْرَعُ فِيهِ الْآلَامَ! وَالْحَقُّ أَقُولُ أَيَا مَوْلَايَ ٣٥

كَانَ الْحَيَوَانُ الْمُبْتَسُّ يَثْنُ أَنْبِنًا فَيَافِضًا

يَتَنَزَّى حَتَّى يُوسِعَ جِلْدَهُ

بَلْ كَادَ الْجِلْدُ بِهِ يَنْشَقُّ! أَمَّا الْعَبْرَاتُ فَكَانَتْ

رَاحِرَةً وَمُكَورَةً تَتَسَابَقُ فَوْقَ الْأَنْفِ بِكُلِّ بَرَاءَةٍ

هَابِطَةً بِسِبَاقٍ مُؤْلِمٍ! وَكَذَلِكَ ظَلَّ الْأَحْمَقُ ذُو الشَّعْرِ الْكَثِّ، ٤٠

(وَعَيُّونُ الْمَكْتَسِبِ دَوَامًا جَاكَ تَتَأَمَّلُ حَالَهُ)

مُرْتَكِزًا فَوْقَ الْحَافَةِ مِنْ جَدْوَلِنَا الْمُسْرِعِ

سَاكِبًا الدَّمْعَ بِهِ وَيَزِيدُ الْمَاءَ بِمَجْرَاهُ.

الدوق: لَكِنْ بِمَ عَلَّقَ جَاكَ؟ أَقَلَّمْ يَخْرُجُ بِالْعِبْرَةِ مِنْ هَذَا الْمَشْهَدِ؟

الورد ١: بَلْ خَرَجَ بِالْفِ مِنْ تَشْبِيهَاتِهِ! أَوَّلُهَا ٤٥

يَتَّصِلُ بِسَكْبِ الْمَاءِ بِهَذَا الْجَدْوَلِ وَالْجَدْوَلُ لَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ

إِذْ قَالَ: "إِيهِ يَا ظَبِيًّا مُسْكِينًا! إِنَّكَ تَتْرُكُ مِيرَاثًا

- يُشْبِهُ مَا يُوصِي الْبَشَرُ بِهِ إِنْ تَرَكُوا الْمَالَ لِمَنْ
 أَنْخَمَ بِالْمَالِ خَزَائِنَهُ! والثاني يَتَعَلَّقُ بِالْوَحْشَةِ عِنْدَ الظَّبْيِ
 ٥٠ لِرُؤْيَا صَاحِبِهِ الْمُتَقَلِّبِ فِي أَعْطَافِ النُّعْمَةِ يَتَخَلَّى عَنْهُ وَيَهْجُرُهُ
 إِذْ قَالَ: "هَذَا يَصْدُقُ فِي الْوَاقِعِ. إِذْ إِنَّ الْبُؤْسَ
 لَيَقْطَعُ مَجْرَى الْوُدِّ". لَكِنْ لَمْ يَلْبَثْ أَنْ شَاهَدَ سِرْبًا
 مُمْتَلِئًا الْبَطْنِ مِنَ الْمَرْعَى يَتَوَائِبُ غَيْرَ مُبَالٍ وَيَمُرُّ بِهِ لَكِنْ
 لَا يَتَوَقَّفُ قَطُّ هُنَالِكَ لِتَحِيَّةِ هَذَا الظَّبْيِ. إِذْ قَالَ هُنَا جَاكَ:
 ٥٥ "حَقًّا حَقًّا! سِيرُوا يَا أَبْنَاءَ الْوَطَنِ الْمُكْتَرِزُونَ بِلَحْمٍ وَيَشْحَمٍ
 لَا تَكْتَرِثُوا! قَدْ أَصْبَحَ هَذَا مِنْ عَادَاتِ الْعَصْرِ!
 وَلِمَاذَا تَكْتَرِثُونَ بِمَسْكِينٍ مُنْكَسِرٍ مُفْلِسٍ؟"
 وَبِهَذَا اخْتَرَقَ لَنَا جَاكَ بِسَهْمِ النَّقْدِ اللَّاذِعِ
 جَسَدَ الْبَلَدِ وَطَبَعَ مَدِينَتَنَا وَحَيَاةَ الْقَصْرِ
 ٦٠ بَلْ نَقَذَ بِهَذَا السَّهْمِ إِلَى صُلْبِ جَمَاعَتِنَا نَفْسِهِ
 إِذْ أَقْسَمَ إِنَّا مُعْتَصِبُونَ طُغَاةً بَلْ شَرٌّ مِنْ ذَلِكَ
 إِذْ نُرْعِبُ هَذِي الْحَيَوَانَاتَ وَنَقْتُلُهَا
 فِي مَوْطِنِهَا الْأَصْلِيِّ وَقَدْ خَصَّصَهُ اللَّهُ لَهَا.
 الدُّوق: وَهَلْ تَرَكْتُمَاهُ غَارِقًا فِي هَذِهِ التَّأْمَلَاتِ؟
 ٦٥ اللُّورد ٢: فَعَلَا يَا مَوْلَايَ. يَذْرِفُ دَمْعًا يَنْعِي

حَالِ الظَّبْيِ الْبَاكِي.

الدوق: هَيَّا فَدُلُونِي عَلَى هَذَا الْمَكَانِ! لَكُمْ أَحِبُّ أَنْ

الْقَاهُ عِنْدَمَا يَتَّبَعُهُ اِكْتِتَابُهُ الشَّدِيدُ،

فَعِنْدَهَا يَأْتِي لِسَانُهُ بِكُلِّ حِكْمَةٍ بَلِيغَةٍ

الورد ١: سَادُّكَ فَوْرًا يَا مَوْلَايَ عَلَيْهِ.

(يخرجون)

المشهد الثاني

(قصر الدوق فريدريك)

(يدخل الدوق فريدريك ومعه اللوردان)

فريدريك: وَكَيْفَ لَمْ يَلْمَحَهُمَا أَحَدٌ؟

هَذَا مُحَالٌ! لَا بُدَّ أَنْ بَعْضًا مِنْ رِجَالِ قَصْرِي الْأَشْرَارِ قَدْ

تَوَاطَفُوا وَسَاعَدُوهُمَا عَلَى الْهَرَبِ.

الورد ١: الْحَقُّ أَنِّي مَا سَمِعْتُ أَنَّ شَخْصًا قَدْ رَأَاهَا.

أَمَّا الْوَصِيفَاتُ اللَّوَاتِي فِي مَعِيَّتِهَا فَقَدْ رَأَيْتُهَا

تَنَامُ فِي الْفِرَاشِ! وَفِي بَوَاكِيرِ الصَّبَاحِ الْيَوْمِ -

وَجَدْنَاهُ ذَلِكَ الْفِرَاشَ خَالِيًا مِنْ دُرَّتِهِ.

الورد ٢: مَوْلَايَ إِنَّ ذَلِكَ الْمُهْرَجَ الْوَعْدَ الَّذِي

لَطَالَمَا أَضْحَكْتُكُمْ يَا صَاحِبَ الْمَعَالَى - قد اختفى كذلك.

١٠

وَقَدْ أَقَرَّتِ الْفَتَاةُ هِسْپِيرِيَا، وَصِيفَةُ الْأَمِيرَةِ،

بَأَنَّهُ تَرَامَى خُلْسَةً لِسَمْعِهَا حَدِيثُ دَارِ أَمْسٍ

مَا بَيْنَ بَنَتِكُمْ وَبِنْتِ عَمِّهَا يَفِضُ بِالشَّاءِ

عَلَى خِصَالِ ذَلِكَ الْمُصَارِعِ الْهُمَامِ أَوْ شَمَائِلِهِ

ذَاكَ الَّذِى اسْتَطَاعَ قَهْرَ شَارِل -

١٥

وَهُوَ الْمُصَارِعُ الْجَبَّارُ وَإِنَّهَا عَلَى يَقِينٍ

أَنَّهُ يُرَافِقُ الْبِيتَيْنِ أَيْنَمَا تَكُونَا

فريدريك : إِذَنْ فَأَرْسِلُوا إِلَى شَقِيقِهِ الْهُمَامِ، وَأَحْضِرُوهُ

فَإِنْ يَكُنْ غَابَ الْمُصَارِعُ

فَأَحْضِرُوا شَقِيقَهُ إِلَى حَتَّى أَمُرَهُ

٢٠

بَأَن يَجِئَ بِهِ لَا تُبْطِئُوا لَا تَفْشَلُوا فِي الْبَحْثِ وَالتَّحْرِى

حَتَّى تَعُودُوا بِالسَّفِيهَتَيْنِ . . الْهَارِبَتَيْنِ

(يخرجون)

المشهد الثالث

(منزل أوليفر - يتلاقى عند الباب أورلاندو وآدم)

أورلاندو : مَنْ ذَاكَ؟

آدم : عَجَبًا! مَوْلَاىَ الْأَصْغَرُ؟ يَا مَوْلَاىَ الْأَكْرَمِ

- يا مَوْلَايَ رَقِيقَ الْحَاشِيَةِ يَا ذِكْرِي وَالِدِكَ الْأَكْبَرِ
سِيرْ رُولَانْدَا عَجَبًا! مَاذَا تَصْنَعُ عِنْدَ الْبَابِ؟
وَلِمَاذَا تَتَحَلَّى بِفَضَائِلِكَ لِمَاذَا يُؤْثِرُكَ النَّاسُ؟
وَلِمَاذَا أَصْبَحْتَ كَرِيمَ الْمَعْشَرِ وَقَوِيًّا وَشُجَاعًا؟
وَلِمَاذَا تَتَهَوَّرُ فَتَفُورُ عَلَى مُحْتَرِفٍ مُصَارَعَةٍ جَبَّارِ
يُؤْثِرُهُ الدُّوقُ الْقُلْبُ؟ قَدْ سَبَقَ مَجِيئَكَ
فَرَطُ مَدِيحِكَ! أَفَلَا تَعْلَمُ يَا مَوْلَايَ
أَنَّ فَضَائِلَ بَعْضِ الْأَخْيَارِ هُنَا
لَا تُصْبِحُ إِلَّا أَعْدَاءَ لَهُمُومٍ؟ وَكَذَلِكَ حَالُكَ.
إِذَا إِنَّ فَضَائِلَكَ أَيَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمِ
خَانَتَكَ بِكُلِّ الطُّهْرِ الْمَائِلِ فِيهَا وَقَدَّاسَتِهَا!
كَيْفَ تَكُونُ الدُّنْيَا دُنْيَا وَفَضَائِلُ بَعْضِ الْفُضْلَاءِ
سُمُومٌ فِي الْأَحْشَاءِ؟

١٥

اورلاندو: وَلِمَاذَا؟ مَاذَا حَدَثَ الْآنَ؟

- آدم: يَا تَعَسَا لَكَ يَا شَابُّ! لَا تَدْخُلْ مِنْ هَذَا الْبَابِ!
فِي دَاخِلِ هَذِي الدَّارِ يَعِيشُ عَدُوُّ لَجَمِيعِ سَجَايَاكَ
ذَاكَ أَخُوكُ وَلَكِنْ لَيْسَ أَخَاكَ وَإِنْ أَنْجَبَهُ
مَنْ كُنْتُ سَادَعُوهُ أَبَاكَ

٢٠

- لكن لن أدعو الأخ بابن أبيك!
- قد سمع مدائحك ويعتزم الليلة
- أن يحرق مسكنك هنا حيث تنام
- وأنت بداخله نائم! فإذا أخفق في ذلك
- فسيأتي بوسائل أخرى للإجهاز عليك.
- ٢٥
- إني أصغيت بلا قصد لكلام يفصح عن تدبير مكيدة!
- هذا ليس مكاناً لك فالمنزل مأوى قتلة!
- أنصحك بأن تتحاشاه وتخشاه ولا تدخله!
- اورلاندو: عجباً يا آدم! وإلى أين تشير على بأن أذهب؟
- ٣٠
- آدم: اذهب أني شئت بشرط تجنب هذا المنزل!
- اورلاندو: عجباً! هل تبغى أن أذهب أستجدي ما أكله
- أو أن أحمل سيف الأوغاد وقطاع الطرق
- فأكسب عيشي بالسطو على كل مسافر؟
- إني أجهل كل طريق للعيش سوى هذا أو ذاك.
- ٣٥
- لكني لن أفعل أيهما مهما حاولت.
- بل أؤثر أن أتعرض لخبيث نوايا رجل لا يرعى
- حرّمات الدم ويحلّل سفك الدم!
- آدم: بل لا تفعل ذلك! إنّ معي مالا - خمس مئآت من دينارات

- كنت أوقرها من أجرى في خدمة والدك الراحل.
- ٤٠ كنت بهذا أدخر المال ليرعاني حين تكل الأطراف بجسمي
في الشيخوخة حتى أعجز عن أي عمل
فإذا بي شيخ منسى لا يصبره إنسان!
خذ هذا المال! من يرزق كل غراب أسحم
يرزق بعنايته الربانية أصغر عصفور
٤٥ وسيرعاني في الشيخوخة! هالك الذهب إذن!
إنني أعطيه جميعاً لك واسمح لي أن أصبح خادمك الآن.
قد أبدو لك شيخاً لكنني موفور الصحة وقوى البنية!
ذلك أني لم أشرب في شرخ شبابي
خمرًا فائرة تلهب في الجسم الدم
٥٠ بل لم أخطب بجين وقح ود مقاسد
تأتي بالوهن وتحكم بالعجز
ولذا فالشيخوخة عندي فصل شتاء ذو قوة
يأتي بصقيع لكن لا يتكرر للطبع! دعني أصبحك
وسوف أقدم خدمات الشاب الأصغر في
٥٥ شتى ما تطلبه أو تحتاج إليه.

اورلاندو: آه لك من شيخ صالح! كم يتجلى إخلاص الخدمة

- فبك كما كان الحال بأزمانٍ سَلَقَتْ!
- كان الخدم يكِدُونُ أدَاءً لِلْوَأَجِبِ لا طَمَعًا فى الأجر!
- لَسْتَ ثَلَاثِمَ طَبَعِ العَصْرِ الحَالِي
- إِذْ يَقْتَصِرُ الجِدُّ اليَوْمَ عَلَى مَنْ يَرْجُو أَنْ يَتَرَقَّى
- فَإِذَا رُقَى أَصْبَحَ يَتَوَسَّلُ بِالتَّرْقِيَةِ لِنَبْذِ الجِدِّ
- لَيْسَ الأَمْرُ كَذَلِكَ فى حَالِكَ لَكِنْ
- يا هَرِمًا مِسْكِينًا كَيْفَ تُشَدِّبُ هَذِي الشَّجَرَةَ؟
- الشَّجَرَةُ فَاسِدَةٌ لَنْ تُخْرِجَ أَيَّ بَرَاعِمَ مَهْمَا
- تَتَعَبُ وَتَجِدُّ وَتَبْدُلُ فى ذَلِكَ مِنْ كُلِّ رِعَايَةٍ!
- لَكِنْ هَيَّا نَذْهَبْ فَلَسَوْفَ أَصَاحِبُكَ الآنَ!
- وَأُعَاهِدُكَ بَأَنَّا لَنْ نُنْفِقَ مَا ادَّخَرْتَ يَدُكَ بِأَيَّامِ شَبَابِكَ
- حَتَّى نَرُكْنَ لِحَيَاةٍ مُتَوَاضِعَةٍ تُرَضِينَا!
- آدم : مَوْلَايَ تَقَدَّمَ وَلَسَوْفَ أَسِيرُ وَرَاءَكَ حَتَّى
- أَخِيرَ أَنْفَاسِ العُمُرِ بِكُلِّ الصَّدَقِ وَكُلِّ الإِخْلَاصِ!
- إِنِّى لَمْ أَبْرَحْ هَذَا المَوْقِعَ مُنْذُ السَّابِعَةِ وَعَشْرَةِ
- وَلَقَدْ قَارَبَ عُمْرِى الآنَ ثَمَانِينَ. لَكِنِّى سَوْفَ أَغَادِرُهُ الآنَ.
- إِنَّ كَثِيرًا مِنَّا يَبْغَى تَحْقِيقَ مَنَاهُ وَالظَّفَرَ وَهُمْ فى السَّابِعَةِ وَعَشْرَةِ
- أَمَّا إِنْ بَلَغَ مِنَ العُمُرِ ثَمَانِينَ كَمِثْلِى فَلَقَدْ أَمْضَى خَالِقُهُ قَدْرَهُ

٧٥

لكن أفضل ما يؤتيني القدر هنا من فيء
أن أقضي موفور الصحة غير مدين للسيد في شيء

(يخرجان)

المشهد الرابع

(تدخل روزالند في ملابس يافع هو جانيميد ومعها سيليا التي تدعى الآن إليانا،
ومعهما المهرج تتشستون)

روزالند: آه يا چوپيترا ما أشد ما تشعر روحي بالإرهاق!

تتشستون: لست أبالي بروحي إن لم تكن ساقاي مرهقتين.

روزالند: لشد ما أود أن أبكي بكاء المرأة فأشين ملبس الرجال الذي ألبسه!

ولكن الواجب أن أسري عن المرأة - الكيان الضعيف - فلا بد أن

يبدو لابس السترة والسروال أشجع من لابس الفستان! تشجعي إذن

يا إليانا الصالحة!

سيليا: أرجوك أن تتحمليني فلم أعد أستطيع مواصلة السير.

تتشستون: أما أنا فأفضل أن أتحملك على أن أحملك! لكني لو حملتك فلن

أحمل صلياً... مما يطبع على النقود! إذ لا أظن أن لديك نقوداً في

كيسك!

روزالند: هذه إذن غابة آردن.

تتشستون : نعم! دَخَلْتُ جَنَّةَ أَرْدُنَ لزيادة في بلاهتي! كان مكانى أعزَّ في دارى!

ولكنَّ على الرحالة أن يقنع ويرضى!

١٥

(يدخل كورين وسيلفيوس)

روزالن : نعم! عليك أن ترضى يا تشستون الصالح. انظرا إلى من أتى! شاب يناقش عجورا مناقشة جادة.

كورين : ذَلِكَ يَدْعُو لِيَزِيدَ إِعْرَاضِ فَتَاتِكَ عَنْكَ.

سيلفيوس : لَيْتَكَ تَدْرِي كَمْ أَهْوَاهَا يَا كُورِين!

٢٠

كورين : أَحَدِسُ ذَلِكَ، وَإِلَى حَدِّ مَا، فَلَقَدْ سَبَقَ وَقُوعِي فِي الْحُبِّ.

سيلفيوس : لَا يَا كُورِين! لَنْ تَقْدِرَ فِي شَيْخُوخَتِكَ عَلَى أَنْ تَحْدِسَ

حَتَّى إِنْ كُنْتَ بِصَدْرِ شَبَابِكَ أَخْلَصْتَ الْحُبَّ كَأَيِّ فَتَى

بَاتَ اللَّيْلَ سُهَادًا يَزِفُّ لِيُوسِدَتِهِ وَيَتَنَهَّدَا

إِنْ كَانَ غَرَامُكَ يَوْمًا مَا يَعْدِلُ حُبِّي

٢٥

وَأَنَا لَا أَعْتَقِدُ بَأَنَّ التَّارِيخَ بِهِ مَنْ يَعْدِلُنِي عِشْقًا

قُلْ كَمْ مِنْ نَزَوَاتٍ حَمَقَاءَ دُفِعَتْ إِلَيْهَا

فِي أَوْهَامِ غَرَامِكَ وَهِيَامِكَ؟

كورين : قُلْ أَلْفَ نَزْوَةٍ نَسِيْتُهَا!

سيلفيوس : وَإِذْنُ لَمْ تَعِشْ يَوْمًا عِشْقًا مِنْ أَعْمَاقِ قُؤَادِكَ مِثْلِي!

٣٠

إِنْ لَمْ تَتَذَكَّرْ أَوْهَى النَّزَوَاتِ الْحَمَقَاءِ

وقد دَفَعَكَ حُبُّكَ لِلإِقْدَامِ عَلَيْهَا
 قلتُ بِأَنَّكَ لَمْ تَعْشَقْ قَطًّا
 أو إن لم تَجْلِسْ مِثْلَ جُلُوسِى الآنَ
 ٣٥ فُتْرِهَقْ أَسْمَاعَ مُحَدِّثِكَ بِأَوْصَافِ حَبِيبَتِكَ الْفَائِقَةِ
 فَلَمْ تَعْشَقْ قَطًّا
 أو إن لم تَهْجُرْ أَصْحَابَكَ فَجَاءَ
 وَكَمَا تَجْعَلُنِى عَاطِفَتِى الْمَشْبُوبَةُ أَهْجُرُهُمْ فِى هَذِهِ اللَّحْظَةِ
 لَمْ تَعْشَقْ قَطًّا
 ٤٠ آه يَا فِيبِى فِيبِى فِيبِى!

(يخرج سيلقيوس)

روزالن: وَأَهَا لَكَ مِنْ رَاعٍ مَسْكِينٍ! كُنْتُ أَجْسُ لَدَيْكَ الْجُرْحَ الدَّامِى
 فَإِذَا بى أَجْتَهِدُ لِإِكْشِيفِ فِيهِ عَنْ جُرْحِ غَرَامِى!
تتشستون: وكذلك عن جرحى! أذكر أنى أيام غرامى كسرت سيفى على حجر
 وقلتُ له خذ هذا عقابًا على تَسَلُّكِ اللَّيْلَةِ لِمُقَابَلَةِ جِينِ سَمَائِلِ! وأذكر
 ٤٥ كيف قَبَّلْتُ مَضْرِبَ الزَّبْدَةِ فِى يَدِهَا، وَأَذْكَرُ أَخْلَافَ الْيَقَرَةِ الَّتِى كَانَتْ
 تَحْلِبُهَا بِيَدَيْهَا الْجَمِيلَتَيْنِ الْمَشَقَّتَيْنِ! وَأَذْكَرُ كَيْفَ تَغَزَّلْتُ فِى الْبَسَلَةِ بَدَلًا
 مِنْهَا! وَمِنْ قَرْنِ الْبَسَلَةِ أَخَذْتُ حَبْتَيْنِ، وَأَرْجَعْتُهُمَا لَهَا قَائِلًا: "تَقْلُدِى
 هَاتَيْنِ مِنْ أَجْلِى!" إِنَّا مَعْشَرَ الْعَاشِقِينَ الصَّادِقِينَ ذُوو شَطَحَاتِ

عجيبة! لكن ما دام الفناء مصير كل ما فى الطبيعة، فإن كل ما فى ٥٠

الطبيعة إن أحب يرتضى الفناء فى حماقته!

روزالنڊ: إِنَّ كَلَامَكَ فِيهِ مِنَ الْحِكْمَةِ مَا لَا تَدْرِي بِهِ!

تتشستون: حَقًّا لَنْ أَدْرِي بِلَمَاحِيَّتِي حَتَّى تُوقِعَنِي فِي مَآرَقٍ

٥٥

أَوْ أَكْسِرَ جَرَّاهَا سَاقِيَّ

روزالنڊ: يَا جَوْف! جَوْف! عَاطِفَةُ الرَّاعِي الْوَامِقُ

تَتَّفِقُ كَثِيرًا مَعَ أُسْلُوبِ غَرَامِي الصَّادِقِ

تتشستون: وَكَذَلِكَ أُسْلُوبُ غَرَامِي!

لَكِنَّ الْأُسْلُوبَ لَدَيَّ عَتِيقٌ بِالٍ!

٦٠

سيليا: أَرْجُوكُمْ! فَلْيَسْأَلْ أَحَدُكُمَا ذَاكَ الرَّجُلَ إِذَا

كَانَ لَدَيْهِ طَعَامٌ نَدْفَعُ فِيهِ نُقُودًا مِنْ ذَهَبٍ

إِذْ إِنِّي أَوْشَكْتُ عَلَى الْمَوْتِ مِنَ الْجُوعِ!

تتشستون: أَنْتَ أَيُّهَا الْمُهْرَجُ!

روزالنڊ: اسْكُتْ يَا أَحْمَقُ! لَيْسَ الرَّجُلُ هُنَا مِنْ أُسْرَتِكُمْ!

٦٥

كورين: مَنْ يَدْعُونِي؟

تتشستون: مَنْ هُمْ أَفْضَلُ مِنْكَ!

كورين: لَوْ لَمْ يَكُونُوا مَا أَشَدَّ شَقَاءَهُمْ!

روزالنڊ: (إِلَى الْمُهْرَجِ)

اسْكُتْ قُلْتُ! (إلى الراعى) طابَ مَسَاؤُكَ يَا صَاح!

كورين : طابَ مَسَاؤُكَ يَا مَوْلَايَ الْاَكْرَمَ! طابَ مَسَاءُ الْكُلِّ!

روزالن : أرجوك أَيُّهَا الرَّاعِي : هَلْ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَبْتَاعَ بَعْضَ الزَّادِ ٧٠

وَاسْتِجَارَ مَأْوًى إِنْ بَدَلْنَا الْحُبَّ أَوْ إِنْ دَفَعْنَا الْمَالَ فِي

هَذَا الْمَكَانِ الْقَفْرِ؟ أرجوك أَرْشِدُنَا إِلَى حَيْثُ الطَّعَامُ وَالرَّاحَةُ!

فَهَذِهِ فِتْنَةٌ هَذِهِ الْإِعْيَاءُ مِنْ وَعَثَاءِ رِحْلَتِنَا..

وَتَطْلُبُ الْغَوْثَ السَّرِيعَ.

كورين : يَا سَيِّدِي الْوَسِيمُ إِنِّي أَرْتِي لِحَالِهَا. ٧٥

وَلَيْتَ مَا فِي قُدْرَتِي، مِنْ أَجْلِهَا وَلَا أَقُولُ مِنْ أَجْلِي،

يَزِيدُ حَتَّى أَسْتَطِيعُ غَوْثَهَا.

لَكِنِّي رَاعٍ لَدَى غَيْرِي وَلَسْتُ أَحْظَى بِالَّذِي أَجْزُهُ

مِنْ صُوفِ أَغْنَامِهِ! وَسَيِّدِي مِنْ طَبْعِهِ الْبُخْلُ الشَّدِيدُ

وَلَا يَكَادُ يَنْشُدُ الطَّرِيقَ لِلْجَنَّةِ ٨٠

بِالْبَذْلِ وَالْعَطَاءِ لِلْمُحْتَاجِ! بَلْ إِنْ كُوِّخَهُ وَأَغْنَامَهُ

وَكُلَّ هَذِهِ الْمَرَاعِي الشَّاسِعَةِ.. مَعْرُوضَةٌ لِلْبَيْعِ حَالِيًا.

وَلَسْتُ بِوَأَجِدِينَ عِنْدِي دَاخِلَ الْكُوخِ الَّذِي أَعِيشُ فِيهِ

مَا تَأْكُلَانِهِ مَا دَامَ صَاحِبُ الْمَكَانِ غَائِبًا.

لَكِنْ تَفْضُلًا لِنَنْظُرَ مَا قَدْ يَكُونُ بَاقِيًا! ٨٥

إِذْنُ فَإِنِّي أَعْرِضُ التَّرْحِيبَ كُلَّهُ وَمَا مَلَكَتْ يَمِينِي!

روزالن: مَنْ الَّذِي سَيَشْتَرِي أَغْنَامَهُ وَكُلَّ هَذِهِ الْمَرَاعِي؟

كورين: الرَّاعِي الشَّابُّ.. مَنْ كَانَ هُنَا مَعَنَا مِنْذُ هُنِيهَةً

حَتَّى إِنْ لَمْ يَكُ يَأْبَهُ لِشِرَاءِ الْأَمْلاكِ.

روزالن: أَرْجُوكَ إِذَا كُنْتَ تَرَى الصَّفَقَةَ مَشْرُوعَةً

٩٠

أَنْ تَشْتَرِيَ الْكُؤُخَ وَأَرْضَ الْمَرْعَى وَالْأَغْنَامَ لَنَا

وَسَتَدْفَعُ لَكَ مَا تَبْغِي مِنْ مَالٍ ثَمَنًا لِلْكُلِّ.

سيلييا: وَسَوْفَ تَرْفَعُ الَّذِي يَأْتِيكَ مِنْ أَجْرٍ! يَرُوقُ لِي

هَذَا الْمَكَانُ بَلْ يَسْرُنِي قَضَاءُ وَقْتِي فِيهِ.

كورين: الْكُلُّ سَوْفَ يُبَاعُ دُونَ شَكٍّ! هَيَّا مَعِيَ!

٩٥

فَإِنْ وَجَدْتُمَا بَعْدَ التَّحَرُّي أَنْ هَذِي الْأَرْضَ صَالِحَةً

وَأَنْ رِيعَهَا يَكْفِي.. وَإِنْ أَحْبَبْتُمَا هَذِي الْحَيَاةَ

فَسَوْفَ أَغْدُو خَادِمًا وَمُخْلِصًا لِأَقْصَى حَدٍّ

وَسَوْفَ أَشْتَرِي الْأَمْلاكَ قُورًا بِالَّذِي لَدَيْكُمَا مِنَ الذَّهَبِ!

(يُخْرِجُ الْجَمِيعَ)

المشهد الخامس

(يدخل أميان وچاك وآخرون - لوردات يلبسون ملابس سكان الغاب)

أميان : (يغنى)

فِي ظِلِّ الدَّوْحَةِ فِي الْغَابِ الْخَضِرَاءِ
 مَنْ يَهُوَ بَأَنْ يَرْقُدَ بِجَوَارَى بَهَنَاءِ
 كَى يَصْدَحَ مِنْ فَرْطِ سُرُورِ بَغْنَاءِ
 وَفَقِ أَغَارِيدِ الطَّيْرِ الشَّادِيَةِ الْحَسَنَاءِ
 فَلَيَأْتِ إِلَى عِنْدِي فِي هَذِي الْأَنْحَاءِ

٥

الجميع : (يغنون)

لَنْ يَجِدَ عَلَى الْإِطْلَاقِ مِنَ الْأَعْدَاءِ
 غَيْرَ شِتَاءِ ذِي بَرْدٍ وَمَرِيرِ الْأَجْوَاءِ

چاك : ردنا ردنا! أرجوك أخى ردنا!

أميان : سأريـدك اكـتـابـاً يا مـسيـو چاكـ.

چاك : أحمد لغنائك ذلك! أرجوك إذن ردنا. أستطيع أن أمتص الكآبة من ١٠

الأغنية مثلما يمتص ابن عرس البيضة! زدنى أرجوك إذن ردنى!

أميان : صوتى أجش ولن أكون فى يقينى قادراً على إرضائك.

چاك : لا أريدك أن ترضينى. أريدك أن تغنى وحسب. هيا هيا! كوبليه

١٥

آخر! هل تسميها كوبليها؟

أميان : بل سَمَّها ما شئتَ يا مسيو چاك .

چاك : فعلاً ! لا أكثر ث لآية أسماء ! ليست أسماء دائنين ولا أدين لها بشيء

هل ستغنى؟

أميان : سأستجيب للرجاء لا لرغبة لى فى الغناء

چاك : وإذن لو قدر لى أن أشكر إنساناً لشكرتُك ! لولا ما يقال من أن ٢٠

الإطراء يشبه مقابلة بين قِرْدَاحِينَ يحاكيان بعضهما بعضاً ! وعندما

يشكرنى إنسان شكراً صادقاً إخال أننى منحتُه قرشاً فغمرنى بالشكر

والامتنان . هيا ! غَنِّ الآن ! وعلى من لا يشاركُ فى الغناء الصمت ! ٢٥

أميان : إذن سأختتم الأغنية التى بدأتُها . ولتقوموا أثناء ذلك أيها السادة

بفرش غطاء المائدة . فإن الدوق سوف يجلس للشراب تحت هذه

الشجرة ، بعد أن قضى سحابة النهار فى البحث عنك !

چاك : وقضيتُ أنا سحابةً نهاري فى محاولة تحاشيه ، فهو كثير الجدل الذى

لا تطيب معه صحبتى إياه . وأنا أفكر فى أمور لا تقل أهمية عما ٣٠

يفكر فيه ، ولكنى أحمد الله ولا أتفاخر بها . هيا ! غَرِّدْ واصدَحْ !

أميان : (يغنى)

مَنْ يَأْنِفُ أَوْ لَا يَنْشُدُ أَيَّ طُمُوحٍ

وَيُحِبُّ الْعَيْشَ بِدُنْيَا مُشْمِسَةٍ وَصَبُوحٍ

يَطْلُبُ مَا يَأْكُلُهُ مِنْ أَيِّ غِذَاءٍ

٣٥

إِنْ بَاتَ بِمَا كَسَسَتْ يَدُهُ بِهَنَاءِ

فَلَيَأْتِ إِلَى عِنْدِي فِي هَذِي الْأَنْحَاءِ

الجميع : (يغنون)

لَنْ يَجِدَ عَلَى الْإِطْلَاقِ مِنَ الْأَعْدَاءِ

غَيْرَ شِتَاءِ ذِي بَرْدٍ وَمَرِيرِ الْأَجْوَاءِ

جاءك : سأسمعك مقطوعة ألفتها لتلائم هذا اللحن أمس، دون أن أجا إلى ٤٠

خيالى قط .

أميان : وأنا سوف أغنيها .

جاءك : ها هي ذى :

(يعطى ورقة إلى أميان)

أميان : (يغنى)

لَوْ حَدَّثَ إِذَا مَرَّ الزَّمَنُ وَدَارَا

أَنْ يَنْقَلِبَ الْإِنْسَانُ حِمَارَا

تَارِكَا الثَّرْوَةَ وَنَعِيمَا وَسَعَادَة

إِشْبَاعًا فِي النَّفْسِ لِصُلْبِ إِرَادَة

دُوكْ دَامْ، دُوكْ دَامْ، دُوكْ دَامْ

الجميع : (يغنون)

فَهُنَا سَيَلَاقِي أَكْبَرَ حَمَقَى مِثْلَهُ
وَكَيْأَتِ إِلَى وَحْسَبُ فَيَلْقَى ظِلَّهُ

٥٠

أهيان : ماذا تقصد بلفظة 'دوك دام'؟

جـاك : لفظ يونانى يدعو المغفلين إلى الوقوف فى حلقة . سأذهب لأنام إذا

استطعت . فإن لم أستطع سأشتُم كُلَّ أَبْكَارِ مصر فى أيام فرعون .

أهيان : وأنا سأذهب أطلب الدوق ، فقد أُعِدَّتْ مائدته .

(يخرج الجميع)

المشهد السادس

(يدخل أورلاندو وآدم)

آدم : يَا مَوْلَاىَ الْمَحْبُوبُ!

لَا أَقْدِرُ أَنْ أَمْشِيَ أَبْعَدَ مِنْ هَذَا! سَامُوتُ مِنَ الْجُوعِ!

وَسَأَرْقُدُ فِي هَذِهِ الْبُقْعَةِ وَأُحَدِّدُ قَبْرِى بِيَدَى!

فَوَدَّاعًا يَا مَوْلَاىَ الْمُسْتَفِق!

أورلاندو : عَجَبًا يَا آدَمُ! أَفَلَا تَتَحَلَّى بِمَزِيدٍ مِنْ جِلْدِ النَّفْسِ؟

٥

تشبث بالحياة قليلاً ، وانشد السلوى قليلاً وابتهج ولو قليلاً ، فإذا

أَخْرَجْتَ هَذِهِ الْغَابَةَ الْمَوْحِشَةَ أَيْ وَحْشٍ فِيمَا أَنْ أَصِيرَ لَهُ طَعَامًا أَوْ

آتِيكَ بِهِ طَعَامًا! خيالك يجعلك تتصور أنك أقرب إلى الموت مما تدل

- عليه قواك. لأجل خاطرى تشجع وقاوم الموت برهة ريثما أعود ١٠
 فوراً! فإن لم أحضر لك طعاماً، لك أن تموت! لكنك إذا مت قبل
 أعود كنت تسخر بجهودي! أحسنت أحسنت! البشرُ يعلو مُحْيَاك ولن
 أغيب طويلاً عنك. ولكنك ترقد فى مهب الريح الباردة! هيا! سوف ١٥
 أحملك إلى مكان يؤويك ولن تموت جوعاً إن كان فى هذا القفر
 حيوان يسعى. ابتهج يا آدم الصالح.

(يخرجان)

المشهد السابع

(الغابة)

(يدخل الدوق الأكبر واللوردان وقد ارتدوا ملابس الخارجين على القانون)

الدوق: أَظُنُّ أَنَّهُ مُسِيخٌ.. أَوْ صَارَ وَحْشًا

إِذْ لَا أَرَاهُ فِي إِهَابِ إِنْسَانٍ يَلُوحُ فِي أَىِّ مَكَانٍ

اللورد ١: مَوْلَاىَ كَانَ بَيْنَنَا مِنْذُ هُنَيْهَةٍ

وَكَانَ يَسْتَخِفُّهُ الطَّرَبُ.. عِنْدَ اسْتِمَاعِهِ لِأَغْنِيَةٍ

الدوق: إِنْ أَصْبَحَ هَذَا الْجَامِعُ لِنَشَارِ الْخَلْقِ طَرُوبًا بِالمُوسِيقَى ٥

فَلَسَوْفَ يَبْثُ نَشَارَ الْأَلْحَانِ قَرِيبًا فِي مُوسِيقَى الْأَفْلَاكِ!

اذْهَبْ فَابْحَثْ عَنْهُ وَقُلْ إِنِّى أَرْغَبُ أَنْ أَتَكَلَّمَ مَعَهُ.

(يدخل جاك)

السور ١: قد وفرَّ جهدي فأتانا يسعى

السدوق: عجباً يا مسيو! أى حياة نحياها

١٠ إن كان على أصحابك أن يتمنوا فى مسكنة صحبتك لهم؟

عجباً! تبدؤ لى مرحاً طرباً!

جاءك: مهرج مهرج! قابلت وسط الغاب ها هنا مهرجاً!

وفوقه رداؤه المبرقش! ما أنعس الدنيا!

قسماً بقدره الطعام أن يقيم أودى

١٥ قابلت ذلك المهرج الذى استلقى بضوء الشمس يستدفئ

وقادحاً فى ربة الأقدار ها هنا بالفاظ دقيقة

أو قل بالفاظ دقيقة جاهزة! لكنه مهرج مبرقش الرداء!

فقلت "عم صباحاً يا مهرج!" فرد "لا يا سيدى

"لا تدعنى مهرجاً أحرق... حتى تجئ لى السماء بالثراء"

٢٠ وعندها من جيبه أخرج مزولة

ألقي عليها نظرة من عينه التى خلّت من البريق

وقال فى نبرة الذى أتى بموعظة: "الساعة العاشرة الآن

"وهكذا نرى أسلوب سير هذه الدنيا:

لم تمض غير ساعة منذ كانت التاسعة

٢٥ وبعد ساعة تكون إحدى عشرة

وهكذا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَزْدَادُ نُضْجُنَا
 ”وهكذا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَدِبُ فِينَا الْعَقْنُ!
 ”وهذه حِكَايَةُ لَهَا ذُبُولُ“. وَعِنْدَمَا سَمِعْتُ
 ذَلِكَ الْمَهْرَجَ الْمُبْرَقَشَ الْعَجِيبَ يَسْتَقِي مِنَ الزَّمَنِ الْعَبْرَ
 تَفَجَّرَتْ رِثَائِي بِالضُّحُكَاتِ مِثْلَ دِيكِ الصُّبْحِ
 إِذْ كَيْفَ يُصْبِحُ الْمَهْرَجُونَ قَادِرِينَ هَكَذَا عَلَى التَّأَمُّلِ الْعَمِيقِ
 إِذْ اسْتَمَرَّ ضِحْكِي عِنْدَهَا دُونَ انْقِطَاعِ سَاعَةٍ
 وَفَقًا لِمَزْوَلَّتِهِ. فَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مَهْرَجٍ نَبِيلِ
 وَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مَهْرَجٍ قَدِيرٍ! وَهَكَذَا لَا بُدَّ مِنْ رِدَائِهِ الْمُبْرَقَشِ!

الـدوق: ما كَانَ ذَلِكَ الْمَهْرَجُ؟

جـاك: مَهْرَجٌ قَدِيرٌ! وَكَانَ عَامِلًا لَدَى الْبَلَاطِ الْمَلِكِيِّ

كَمَا يَقُولُ إِنْ تَكُنْ نِسَاؤُنَا ذَوَاتَ حُسْنٍ وَشَبَابٍ
 فَقَدْ وَهَبَنَ قُدْرَةً عَلَى إِدْرَاكِ ذَلِكَ! وَذِهْنُهُ غَدَا
 فِي يَبْسِهِ كِكِسْرَةِ الْخُبْزِ الْقَدِيدِ الْبَاقِيَةِ

مِنْ بَعْدِ رِحْلَةٍ فِي الْبَحْرِ! وَفِيهِ أَصْقَاعُ غَرِيْبَةٍ وَحَافِلَةٍ
 بِمَا لَدَيْهِ مِنْ تَأْمُلَاتٍ! لَكِنَّهُ يَبْثُهَا فِي صُورٍ مُعْرِقَةٍ!
 فَلَيْتَنِي أَكُونُ مِثْلَهُ مَهْرَجًا!

إِنِّي لَطَامِعٌ فِي أَنْ يَكُونَ لِي ثَوْبٌ مُبْرَقَشٌ!

الـدوق : وسوف نأتيك به!

جـاك : وكنت أرجو غيره من اللباس! بشرط أن تجرّد الأحكام

٤٥

مما يزدهى فى ذهنكم من أى ميل لا اعتبارى عاقلاً!

لابد أن تكون لى حرّيتى الكاملة

فى أن أهبّ مثل الريح أنى شئت

وفوق وجه من أشاء مثل سائر المهرّجين

٥٠

أما الذين أصليهم بالذع التهرّيج

فسوف تعلو منهم الضحكات فوق الكل! سلّ سيدي

وكيف يغدو ذلك لارماً؟ إجابتي واضحة كأنها الطريق للكنيسة!

إذ إن من يصلّيه ذلك المهرّج الحكيم بالنقد المرير

لا بد أن يبدؤ كمن نجّا من الجراح، رغم ما به

٥٥

من لذعة يحسّها، إن لم يكن شديد الحمق!

هذا وإلا أفصحت حماقة الحكيم عن نفسها

وإن يكن بما يلقيه ذلك المهرّج الحصيف من نظرات!

إلى يا هذا بثوبى المبرقش! ولتسمحوا لى أن

أقول أرائى صراحة وسوف أفهرّ الأمراض كلّها

٦٠

فى جسم دنيانا العليل الفاسد

لو وافق الجميع أو صبروا على تقبل الدواء من يدي!

الـدوق: تَبَّأَ لَكَ! أَحَدِسُ مَا يُمَكِّنُ أَنْ تَفْعَلَ.

جـاك: لَنْ أُنْجِزَ الْغَدَاةَ إِلَّا صَالِحَ الْأَعْمَالِ.. وَأَرَاهِنُكَ!

الـدوق: ذُمْ الْخَطَايَا أَقْبَحُ الذُّنُوبِ وَالْخَطَايَا الْبَشِعَةُ!

٦٥

إِذْ كُنْتَ أَنْتَ ذَاتَ يَوْمٍ فَاسِقًا وَمُقْبِلًا

عَلَى مَلَاذُ الْحِسِّ إِقْبَالَ الْبَهَائِمِ الَّتِي تَعِيشُ لِلشَّهْوَةِ!

وَهَذِهِ الشُّرُورُ السَّاطِعَاتُ وَالْمَبَاذِلُ الذَّمِيمَةُ الَّتِي اكْتَسَبَتْهَا

فِي غَيْرِ مَا حَيَاءٍ أَوْ تَوَرُّعٍ

تُرِيدُ نَشْرَهَا وَصَبَّهَا فِي أَنْفُسِ الْجَمِيعِ حَوْلَكَ!

٧٠

جـاك: مَنْ ذَا الَّذِي يَعْلُو انتِقَادَهُ لِحُصْلَةِ التَّبَاهِي

قَاصِدًا فَرْدًا بِعَيْنِهِ وَنَاسِيًا نَفْسَهُ؟

أَلَيْسَ ذَلِكَ التَّبَاهِي زَاخِرًا وَمَدَّهُ يَعْلُو كَمَاءِ الْبَحْرِ

حَتَّى لَحْظَةً اسْتِهْلَاكَ مَصْدَرَهُ.. فَاذْبِهِ فِي الْجَزْرِ؟

وَهَلْ قَصَدْتُ فِي حَدِيثِي عَنْ نِسَاءِ هَذِهِ الْمَدِينَةِ

٧٥

امْرَأَةً بِعَيْنِهَا إِذَا ذَكَرْتُ أَنَّ نِسْوَةَ الْخَضِرِ

يَنْعَمْنَ بِالثَّرَاءِ كَالْأَمْرَاءِ دُونَمَا اسْتِحْقَاقٍ؟

مَنْ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَأْتِيَ فَتَدَّعِي أَنِّي قَصَدْتُهَا بِذَاتِهَا

إِنْ لَمْ تَكُنْ تَمَيَّزْتُ فِي ذَاكَ عَنْ جَارَاتِهَا؟

إِنْ قَالَ شَخْصٌ إِنَّنِي لَسْتُ الْكَفِيلَ بِالَّذِي يَزِينُهُ مِنْ أَبْهَةِ

٨٠

لَكَانَ مَنْ بَلَغَتْ مَكَانَتُهُ الْحَضِيضَ إِذَا رَأَى
أَنْتَى قَصَدْتُهُ! لَكِنَّهُ بِذَا يُفَسِّرُ الَّذِى
أَعْنِيهِ تَفْسِيرًا يُلَائِمُ الْحَمَاقَةَ الَّتِى لَدَيْهِ
قُلْ لى إِذَنْ كَيْفَ وَمَاذَا يُفْهَمُ؟ وَالْآنَ أَفْصَحُ:
فِى أَى شَيْءٍ سَاءَهُ لِسَانِى؟ إِنْ كُنْتُ قَدْ قُلْتُ الْحَقِيقَةَ

٨٥

فَقَدْ أَسَاءَ بِالْحَقِّ لِنَفْسِهِ! أَمَّا إِذَا كَانَ بَرِيئًا
فَإِنَّ مَا انْتَقَدْتُهُ بِهِ يَطِيرُ كَالِإِوَرِّ فِى الْبَرِّيَّةِ
لَا يَنْتَمِى لِأَى فَرْدٍ وَلَكِنْ انْظُرْ مَنْ أَنْتَى
(يدخل أورلاندو شاهراً سيفه)

أورلاندو: تَوَقَّفُوا وَأَمْسِكُوا عَنِ الطَّعَامِ!

جياك: لَكُنْتُ لَمْ أَقْرَبِ الطَّعَامَ بَعْدَ!

٩٠

أورلاندو: بَلْ لَنْ تُصِيبَ شَيْئًا مِنْهُ قَبْلَ مَنْ يَحْتَاجُهُ!

جياك: دِيكَ غَرِيبٌ... مَا سَلَاكُتُهُ؟

الدوق: هَلْ كَانَتْ مِحْنَتُكَ السَّبَبَ وَرَاءَ الْجُرْأَةِ يَا يَافِعُ؟

أَمْ أَنْكَ عَنْ قَصْدٍ تَحْتَقِرُ الْأَخْلَاقَ الْحَسَنَةَ

فَبَدَوْتَ بِلَا أَدَبٍ أَوْ ذَوْقٍ؟

٩٥

أورلاندو: لَقَدْ مَسَسْتَ أَوَّلًا وَاقِعَ حَالِى! فَإِنَّ مِحْنَةَ افْتِقَارِى

ذَاتُ شَوْكَةٍ حَادَّةٍ... وَجَرَدْتَنِى مِنْ مَظَاهِرِ الْأَدَبِ

- لَكُنْتِ نَشَأْتُ فِي كَنَفِ الْحَضَارَةِ!
وَلَدَيْ بَعْضِ التَّرِييَةِ! لَكِنْ تَوَقَّفُوا أَقُولُ!
سَأَقْتُلُ الَّذِي يَمَسُّ هَذِي الْفَاكِهَةَ
مِنْ قَبْلِ أَنْ يُجَابَ مَطْلِبِي!
- ١٠٠ **جـاك:** إِنْ لَمْ أَجِدْ إِجَابَةً مَعْقُولَةً... قَتَلْتِنِي؟
السدوق: مَاذَا تَبْغِي؟ الرُّقَّةُ تُجْبِرُنَا أَنْ نُعْطِيَ
أَكْثَرَ مِمَّا يَدْفَعُنَا الْإِجْبَارُ عَلَى إِبْدَاءِ الرُّقَّةِ!
- ١٠٥ **اورلاندو:** كِدْتُ أَمُوتُ مِنَ الْجُوعِ فَدَعْنِي أَكُلْ!
السدوق: اجْلِسْ فَكُلْ وَمَرَحِبًا فِي هَذِهِ الْمَائِدَةِ.
اورلاندو: فَهَلْ دَعَوْتِنِي بِهَذِهِ الرُّقَّةِ؟ أَرَجُوكَ أَنْ تَصَفِّحَ عَنِّي
إِذْ كُنْتُ أَحْسَبُ كُلَّ سُكَّانِ الْمَكَانِ هُنَا ذَوِي وَحْشِيَّةٍ
وَذَاكَ مَا دَعَانِي لِاصْطِنَاعِ مَظْهَرِ الَّذِي يُمْلَى
أَوَامِرُهُ بِحَزْمٍ! لَكِنْكُمْ مَهْمَا تَكُونُوا
- ١١٠ يَا مَنْ جَلَسْتُمْ هَا هُنَا وَسَطَ الْقِفَارِ الْمُوَحِّشَةِ
فِي ظِلِّ أَغْصَانِ حَزِينَةٍ وَغَيْرِ أَبْهَيْنَ بَلْ
وِغَافِلِينَ عَنْ مُرُورِ سَاعَاتِ الزَّمَانِ الرَّاحِفَةِ
إِنْ كُنْتُمْ يَوْمًا سَعِدْتُمْ بِالْحَيَاةِ الْفُضْلَى
- ١١٥ إِنْ كُنْتُمْ يَوْمًا سَمِعْتُمْ دَعْوَةَ النَّاقُوسِ لِلْكَنِيسَةِ

إِنْ كُنْتُمْ يَوْمًا جَلَسْتُمْ حَوْلَ مَائِدَةِ الْكَرِيمِ الطَّيِّبَةِ

إِنْ كُنْتُمْ كَفَكَفْتُمْ دَمْعًا تَرَقَّرَقَ فِي الْمَاقِي

وَتَعْرِفُونَ إِشْفَاقَ الشَّفِيقِ وَالَّذِي يَنَالُ الشَّفَقَةَ

فَلتَفْعَلِ الرَّقَّةُ مِنْ عِنْدِي مَا أَرْجُوهُ مِنْ جَانِبِكُمْ

وَذَلِكَ الرَّجَاءُ يَدْعُونِي إِلَى الْحَجَلِ . . . وَهَكَذَا أُغْمِدُ سَيْفِي !

١٢٠

السدوق : الحقُّ أَنَّا سَعِدْنَا ذَاتَ يَوْمٍ بِالْحَيَاةِ الْفُضْلَى

كَمَا دَعَتْنَا تِلْكَ الْأَجْرَاسُ فِي وَرَعٍ إِلَى الْكَنِيسَةِ !

وَقَدْ جَلَسْنَا حَوْلَ أَطْعِمَةِ الْكِرَامِ وَكَفَكَفَتْ مِنَّا الْأَيْدِي

مَا ذَرَفْنَا مِنْ دُمُوعٍ قَدْ أَسَالَهَا إِشْفَاقُنَا الْوَرَعُ !

١٢٥

وَهَكَذَا تَفَضَّلُ بِالْجُلُوسِ مَشْفُوعًا بِرِقَّةِ الدَّعْوَةِ

وَحُذِّ مِنْ الَّذِي لَدَيْنَا كُلُّهُ مَا شِثَّ

كَيْ تَفِي هُنَا بِحَاجَتِكَ .

اورلاندو : إِذَنْ فَكُفُّوا عَنْ طَعَامِكُمْ هُنَيْهَةً

حَتَّى أَعُودَ مِثْلَ ظَبْيَةٍ يَمَنْ مَعِيَ كَأَنَّهُ الصَّغِيرُ

١٣٠

يَطْلُبُ الطَّعَامَ ! فِي صُحْبَتِي شَيْخٌ رَقِيقُ الْحَالِ

ظَلَّ نَخْلَفِي يَقْطَعُ الطَّرِيقَ الشَّاقَّ فِي وَهْنٍ

وَكَادَ مِنْ حَبِيٍّ يُصِيبُهُ الْعَرَجُ ! وَلَنْ أَذُوقَ لُقْمَةً

حَتَّى يَنَالَ مَا يَكْفِيهِ ! فَإِنَّهُ لَوَاهِنٌ يَنْوُوهُ هَمَّانُ :

هَمُّ السُّنَيْنِ وَهَمُّ ذَاكَ الْجُوعِ!

١٣٥

الدوق: اذْهَبْ فَاتِ بِهِ . . وَلَنْ نَذُوقَ شَيْئًا قَبْلَ أَنْ تَعُودَا!

اورلاندو: شُكْرًا وَبَارَكَ الْإِلَهُ فَيْكُمْ قَدْرَ مَا سَرَّيْتُمُو عَنَّا!

(يُخْرِجُ أَوْرَلَانْدُو)

الدوق: هَا أَنْتَ ذَا تَرَى أَنَّ الشَّقَاءَ غَيْرُ مَقْصُورٍ عَلَيْنَا

فَإِنَّ مَسْرَحَ الدُّنْيَا الْعَرِضِ يَعْزِضُ الْمَشَاهِدَ الَّتِي

تَزِيدُ عَنْ مَشْهَدِنَا إِثَارَةً لِلْأَسَى!

١٤٠

جناك: مَا هَذِهِ الدُّنْيَا جَمِيعًا غَيْرُ مَسْرَحٍ

وَمَا الرِّجَالُ وَالنِّسَاءُ كُلُّهُمْ سِوَى مُمَثِّلِينَ

وَالْجَمِيعَ أَوْقَاتُ الْخُرُوجِ وَالْدُخُولِ الثَّابِتَةِ

وَكُلُّ فَرْدٍ مِنْهُمْ لَهُ أَدْوَارُهُ الْعَدِيدَةُ!

فِيهَا يَقُومُ بِالتَّمثِيلِ فِي أَطْوَارِ عُمُرِهِ السَّبْعَةُ!

١٤٥

أَمَّا الرُّضِيعُ فَإِنَّهُ يَبْكِي وَيَصْرُخُ بَيْنَ أَيْدِي الرُّضِيعَةِ!

مِنْ بَعْدِهِ التَّلْمِيزُ بِجَارٍ بِالشُّكَاوَى حَامِلًا حَقِيقَتَهُ

وَمُشْرِقَ الْمَحْيَا فِي الصَّبَاحِ رَاحِقًا بِطُغْيِ كَالْمَحَارِ نَحْوَ الْمَدْرَسَةِ

وَذَاهِبًا إِلَى دُرُوسِهِ عَلَى مَضَضٍ! وَبَعْدَهُ نَرَاهُ عَاشِقًا

يُصَعِّدُ الزَّفَرَاتِ مِنْ صَدْرِ كَأَنَّهُ أَتُونُ

١٥٠

مُنْشِدًا مَوَالَهَ الْحَزِينِ إِنْ تَغَزَّلَ الْغَدَاةَ فِي جَمَالِ حَاجِبِ الْحَيَّةِ!

- وَبَعْدَهُ يَأْتِى الْمُحَارِبُ الَّذِى مَا انْفَكَ يَحْلِفُ الْغَرِيبَ مِنْ أَيْمَانِهِ
وَمُطْلَقًا لِحَيْتِهِ كَأَنَّهُ نَمِرًا يَثُورُ غَيْرَةً عَلَى كَرَامَتِهِ
مُسَارِعًا إِلَى النَّزَالِ فَجَاءَهُ مِنْ أَجْلِ شُهْرَةٍ جَوْفَاءَ كَالْفُقَاعَةِ
حَتَّى وَإِنْ أَلْقَى بِنَفْسِهِ أَمَامَ مِدْفَعٍ يَفْغَرُ فَاهُ!
- وَبَعْدَهُ الْقَاضِى بِكَرْشِهِ الضَّخْمِ الْمُدَوَّرِ الَّذِى فِيهِ اسْتَوَى دِيكَ سَمِينًا! ١٥٥
فِي وَجْهِهِ عَيْنَانِ صَارِمَتَانِ فَوْقَ لَحْيَةٍ مُشْدَبَةٍ
أَمَّا كَلَامُهُ فَحَافِلٌ بِطَارِفِ الْأَمْثَالِ وَالْحِكَمِ التَّلِيدَةِ
وَهَكَذَا يَقُومُ بِالدَّوْرِ الْمُنَوِّطِ بِهِ. لَكِنَّهُ فِي طَوْرِهِ السَّادِسِ
نَرَاهُ يَسْتَحِيلُ شَيْخًا نَاحِلًا وَمُضْحِكًا وَيَرْتَدَى خُفًّا
وَفَوْقَ أَنْفِهِ نَظَّارَةٌ وَحَامِلًا فِي جَنْبِهِ مَحْفَظَتَةٌ ١٦٠
أَمَّا سَرَائِلُ الشَّبَابِ فَأَصْبَحَتْ مِنْ بَعْدِ أَنْ يَصُونُهَا فَضْفَاضَةً
وَلَا تُلَائِمُ الْهُزَالَ فِي سَاقِيهِ. وَصَوْتُهُ الْجَهِيرُ وَالْفَيَاضُ بِالرُّجُولَةِ
يَعُودُ مِنْ جَدِيدِ صَوْتِ طِفْلِ رَاعِيٍ وَفِي النَّبْرَاتِ حِدَّةٌ
وَجَرَسُهُ فِيهِ صَفِيرٌ! وَآخِرُ الْمَشَاهِدِ الَّتِي نَرَاهَا مَشْهُدٌ
يُنْهِى لَنَا الرُّوَايَةَ الْغَرِيبَةَ الَّتِي تَمُوجُ بِالْأَحْدَاثِ ١٦٥
قُلْ إِنَّهَا الطُّفُولَةُ الثَّانِيَةُ. . . تِلْكَ الَّتِي تُصَاحِبُ انْعِدَامَ الذَّاكِرَةِ
فَيَفْقِدُ الْأَسْنَانَ وَالْعُيُونَ وَالْمَذَاقَ. . . بَلْ كُلُّ مَا كَانَ لَدَيْهِ.

(يدخل أورلاندو مع آدم)

السدوق: يا مَرَحِبًا! أَنْزِلْ حَمِيلَكَ الْوَقُورَ ثُمَّ دَعَهُ يَأْكُلُ .

اورلاندو: أَرْجَى إِلَيْكَ أَقْصَى الْأَمْتِنَانِ بِاسْمِهِ .

آدم: لَا بُدَّ مِنْ هَذَا! فَلَا أَكَادُ اسْتَطِيعَ التُّنْقَ حَتَّى أَشْكُرَهُ

السدوق: أَهْلًا بِكُمَا فَكُلَا!

لَنْ أَرْعِجَكَ الْآنَ فَاسْأَلْ عَمَّا فَعَلْتَ أَقْدَارُكُمَا بِكُمَا .

فَلْتَعَزَفْ بَعْضُ الْمَوْسِيقَى! أَطْرِبْنَا يَا ابْنَ الْعَمِّ بِأَغْنِيَةٍ!

اميان: (يغنى)

١٧٥ رِيحَ الشِّتَاءِ هُبِّى وَأَعْصِفِى فِى عُنْفُوانٍ

فَلَيْسَ فِى هَذَا تَنْكُرٌ لِلطَّبْعِ وَالْكِيسَانِ

كِمِثْلِ شِيْمَةِ الْجُحُودِ فِى بَنَى الْإِنْسَانِ

وَلَيْسَ نَابُكَ الْمَسْتُونُ كَالْجُحُودِ حَادًا

لَأَنَّنَا لَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَرَاكَ أَبَدًا

١٨٠ مَهْمَا تَكُنْ أَنْفَاسُكَ الَّتِى تَشِيعُ بَرْدًا

غَنُّوا إِذَنْ وَرَحِّبُوا وَهَلِّلُوا لِهَذِهِ الشَّجِيرَةِ الْخَنُونِ

فَأَغْلَبُ الصُّحَابِ رَائِفُونَ! وَأَغْلَبُ الْهَوَى مِنْ الْجُنُونِ

غَنُّوا إِذَنْ لِهَذِهِ الشَّجِيرَةِ الْخَنُونِ

فَهَذِهِ الْحَيَاةُ مُتَعَةٌ وَكُلُّهَا فُتُونُ

١٨٥ كُونِى صَقِيعًا يَا سَمَاءَ الزَّمْهَرِيرِ

فَمَا الصَّقِيعُ عِنْدِى قَطُّ بِالْمَرِيرِ

كَلَذَعِ نُكْرَانِ الْجَمِيلِ!

١٩٠

حَتَّى وَإِنْ جَمَدَتْ هَذَا الْمَاءَ فَوْقَ الْأَرْضِ
فَنَابُكَ الْمَسْنُونُ يَا شِيتَاءُ لَا يَعْصُ
كَعَضَّةِ الصَّدِيقِ إِنْ نَأَى بِجَانِبِهِ
مُنْكَرًا مَا كَانَ مِنْ رَبَاطِهِ بِصَاحِبِهِ
غَنُوا إِذَنْ وَرَحَّبُوا وَهَلَّلُوا لِهَذِهِ الشَّجِيرَةِ الْخُنُونِ
فَأَغْلَبَ الصُّحَابِ رَائِفُونَ! وَأَغْلَبَ الْهَوَى مِنَ الْجُنُونِ

الدوق: (إلى رونالدو)

١٩٥

لَوْ كُنْتُ حَقًّا ابْنَ ذَلِكَ الْكَرِيمِ السَّيْرِ رُولَانْدِ
كَمَا هَمَسْتَ لِي بِصِدْقٍ بَلْ كَمَا تَرَى عَيْنِي
مَلَامَحَ الْأَبِ الْكَرِيمِ حَيَّةً عَلَى مُحِبِّكَ
فَمَرَحَبًا وَامْكُثْ هُنَا مَعَنَا بِكُلِّ سُرُورٍ! إِنِّي أَنَا الدُّوقُ الَّذِي
أَحَبُّ وَالِدَكَ. أَمَّا بَقِيَّةُ الَّذِي مَرَرْتَ أَنْتَ بِهِ
فَقُمْ مَعِيَ إِلَى كَهْفِي وَقِصَّةُ عَلَيَّ.

(إلى آدم)

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ الْعَجُوزُ الطَّيِّبُ
لَسَوْفَ تَلْقَى كُلَّ تَرْحِيبٍ هُنَا كَشَأْنِ سَيِّدِكَ

(إلى رونالدو)

فَلْيَسْتَنْدِ إِلَى ذِرَاعِكَ. وَأَعْطِنِي أَنْتَ يَدَكَ
أُرِيدُ أَنْ أَحِيطَ بِالَّذِي لَدَيْكَ مِنْ قِصَّتِكَ

(يخرج الجميع)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(قاعة فى القصر. يدخل الدوق فريدريك وبعض اللوردات وأوليفر)

فريدريك: لَمْ تَرَهُ مِنْ ذَلِكَ الْوَقْتِ؟ لَا يَا سَيِّدُ ذَلِكَ مُحَالٌ!

لَوْ لَمْ تَكُنِ الرَّحْمَةُ طَبْعِي الْغَلَابُ

لَصَبَّيْتُ الثَّأَرَ عَلَى رَأْسِكَ أَنْتَ

بَدَلًا مِنْ ذَلِكَ الْغَائِبِ. لَكِنْ أَصْنَعْ إِلَى:

عُذْ بِأَخِيكَ إِلَيْنَا أَنَّى كَانَ!

ابْحَثْ عَنْهُ وَلَوْ كَانَ بِجُحْرِ مُظْلِمٍ

إِمَّا أَنْ تُحْضِرَهُ حَيًّا أَوْ مَقْتُولًا

فِي زَمَنْ لَا يَتَعَدَّى هَذَا الْحَوْلُ

أَوْ لَا تَرْجِعْ تَطْلُبُ عَيْشًا فِي أَرْضِي.

إِنِّي أَمُرُّ أَنْ تُرَهِّنَ كُلَّ أَرَاضِيكَ وَأَمْلاكِكَ

مِمَّا يَجْدُرُ أَنْ يُرَهَّنَ حَتَّى تَأْتِيَ بِأَخِيكَ لِيَشْهَدَ لَكَ

وَيُبْرِئَكَ مِنَ التُّهْمِ الْمَنسُوبَةِ فِي خَاطِرِنَا لَكَ

أوليفر: آه لَوْ عَرَفَ سُمُوكَ مَا يُضْمِرُ قَلْبِي فِي هَذَا الْأَمْرِ

فَأَنَا لَمْ أَضْمِرْ حُبًّا قَطُّ تُجَاهَ أَخِي .

١٥

فريدريك : ذَاكَ يَزِيدُكَ شَرًّا ! وَإِذَنْ فَلْيُطْرَدْ مِنْ قَصْرِى

وَلْيَتَوَلَّ رِجَالِى الْمُخْتَصِمُونَ اسْتِصْدَارَ الثَّمِينِ اللّارِمِ

لِمَصَادَرَةِ أَرَاضِيهِ وَمَنْزِلِهِ . وَلِيَكُنِ التَّنْفِيزُ عَلَى

وَجْهِ الْعَجَلَةِ وَلْيُطْرَدْ فَوْرًا مِنْ عِنْدِى .

(يخرج الجميع)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل رونالدو وفى يده ورقة يقرأها)

أورلاندو : فَلْتَشْهَدْ قَصِيدَتِى عَلَى غَرَامِى إِنْ أَنَا عَلَّقْتُ قَافِيَتِى هُنَا

وَأَيُّهَا الْبَدْرُ الْمُنِيرُ قَدْ لَبِستُ تَيْجَانًا ثَلَاثَةً مِنْ فَوْقِ لَيْلِنَا

فَانْظُرْ بَعَيْنِ عِفَّةٍ مِنْ شَاحِبِ الْأَفْلَاقِ فِي وَسْطِ السَّمَاءِ

إِلَى اسْمِ هَذِهِ الصِّيَادَةِ الَّتِي تَمَلَّكَتْ عِنْدِى الْحَيَاةَ دَائِمًا

٥

أَوَاهُ يَا رُونَالْدُو! كُتُبِى إِلَيْكَ غَدَتْ مِنْ الْأَشْجَارِ

وَفَوْقَ قَشْرَةِ اللَّحَاءِ أَنْقَشْتُ الَّذِى يَعْنِ مِنْ أَفْكَارِى

كَيْمَا تَرَى الْعُيُونُ النَّاطِرَاتُ وَسْطَ الْغَابِ ذَلِكَ

شَوَاهِدًا قَامَتْ بِكُلِّ مَوْقِعٍ هُنَا عَلَى جَمَالِكَ

أَسْرِعْ إِذَنْ أُوْرلَانْدُو! أَنْقَشْ عَلَى جَمِيعِ هَذِهِ الْأَشْجَارِ

١٠

وَصَفِّ الْجَمِيلَةَ الْعَفِيفَةَ الَّتِي يُحَالُ وَصْفُهَا عَلَى الْأَشْعَارِ

(يخرج)

(يدخل كورين وتتشتون)

كورين : قل لى يا سيد تتشتون: هل تحب حياة الراعى هذه؟

تتشتون : بالحق أيها الراعى، إنها فى ذاتها حياة طيبة، ولكن كونها حياة راع

يجعلها تافهة؛ ومن حيث إنها حياة عزلة، تروق لى كثيراً؛ ولكن ١٥
من حيث الافتقار إلى الصحبة، أجدها حقيرة جداً؛ وأما من حيث
كونها حياة فى الخلاء، فإنها ترضينى كثيراً، ولكن من حيث إنها
ليست فى البلاط، فهى عملة. ولما كانت حياة تقشف، وانتبه لما
أقول، فإنها تتفق وطبعى خير اتفاق، ولكنها لما كانت تفتقر إلى
الوفرة، فإنها لا تلائم ذائقتى. هل تتمتع بقدر من المعرفة بالدنيا أيها ٢٠
الراعى؟

كورين : لا أكثر من علمى أنه كلما راد المرض على المرء زاد ضيقه؛ وأن الذى

يفتقر إلى المال والطاقة والقناعة يفتقر إلى ثلاثة أصدقاء مخلصين،

وأن خصيصة المطر إحداث البلل، وخصيصة النار أن تحرق، وأن

المرعى الخصب ينتج أغناماً سمينه، وأن أحد الأسباب العظمى لهبوط ٢٥

الليل غياب الشمس، وأن من لم يكتسب ذكاءً بالفطرة أو بالدرس قد

يعانى من سوء التربية، أو ربما كان ينحدر من أسلاف فى غاية

الغباء!

تتشستون : مثلُ هذا حكيمٌ بالفطرة! ألم تذهبْ إلى البلاطِ يوماً ما أيها الراعى؟ ٣٠

كورين : كلا، حقاً.

تتشستون : إذن كُتِبَتْ عليك اللعنة!

كورين : لا فأنا أرجو الخلاص!

تتشستون : بالحق أنت ملعون، مثل بيضة أساء الطاهى شَيْئاً فشواها من جانب ٣٥

واحد فقط!

كورين : لأننى لست فى البلاط؟ وأسبابك؟

تتشستون : بديهى! إذا كنت لم تعيشْ فى البلاطِ قط، فأنت لم تشهد الأخلاق

الرفيعة قط، وإذا كنت لم تشهد الأخلاق الرفيعة قط، فلا بد أن ٤٠

أخلاقك منحطة، والانحطاطُ خطيئة، والخطيئة تأتى باللعنة! إنك فى

خطر أيها الراعى!

كورين : على الإطلاق يا تشستون! إن ما يُعتبر أخلاقاً رفيعة فى البلاط يشير

السخرية فى الريف تماماً مثلما يشير سلوكُ الريفين أشدَّ السخرية فى ٤٥

البلاط. قلتَ لى إنكم لا يُقَبَّلُ بعضكم بعضاً فى البلاط للتحية بل

تقبلون الأيدى. هذه التحية لن تتوافر فيها النظافة إن كان أهل البلاط

رعاة.

تتشستون : وما حُجَّتْكَ بإيجاز؟ هات الحجة!

كورين : الأمر واضح ! إننا نُمسك نعاجنا طول الوقت ، وفِرَاؤُها كما تعلم فيه ٥٠
دهون .

تتشستون : عجباً ! أفلا يَتَصَبَّبُ العَرَقُ من أيدي أهل البلاط ؟ أليس دُهْنُ الأغنام
مثلَ عَرَقِ الإنسان لا يضر الصحة ؟ حُجَّةٌ ضحلة . هاتِ حُجَّةً أقوى .
هيا ! ٥٥

كورين : كما إن أيدينا خشنة .

تتشستون : ولذلك سرعانَ ما تُحِسُّ بها الشفاه ! ضحالةٌ أخرى ! هاتِ حجةً
أقوى ، تكلم !

كورين : وكثيراً ما يُلطخ أيدينا القار الذى نعالج به جروح الغنم . أتود أن يقبل
المرء القار ؟ أما أيدي أهل البلاط فإنها معطرة بالمسك . ٦٠

تتشستون : ما أشد ضحالتك ! أين أنت يا من سيأكله الدود من صورة الإنسان
كريم الجسد !؟ تَعَلَّم من الحكماء وتأمل ! 'فإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمٍ
الغَزَالِ !' والغَزَالُ أَشَدُّ ضَعَةً فى المولد من القار ، ودَمُهُ نَجِسٌ نَجَاسَةٌ
كبرى ! أصلح من حُجَجِكَ يا راعى الغنم ! ٦٥

كورين : ذكاؤك ذكاء قصور من المحال على أن أجاريه ! إننى أُسَلِّمُ لك !

تتشستون : أُسَلِّمُ بأنك ملعون ؟ كان الله فى عونك ، أيها الرجل الضحل !
فليبعث الله من يَفْصِدُ دَمَكَ حتى تنضج أيها الساذج !

كورين : يا سيدى ! إننى عامل بالحق . أكسب ما أكله وأحصل على ما ألبسه ؛

لا أضمرُ حقداً على أحد، ولا أحسدُ أحداً على هنائه؛ يسرنى ما ٧٠
يصيب الآخرين من خير، قانع بما يصيبنى أنا من ضرٍّ؛ وأشد ما
يسرنى أن أشاهد نعاजी ترعى وحملاني ترضعُ.

تتشستون : هذه خطيئة حمقاء أخرى عندك: أن تجمع بين نعاजी وكباشك، وأن ٧٥

تسعى لكسب رزقك بالجماع عند الحيوان! أن تكون قواداً للكباش
الرئيس، وأن تجعل نعجة عمرها عام واحد تخونه مع كبش أكبر
فيصبح الآخر ذو الجبهة المقوسة ديوثاً! من دون أى اتفاق فى السنّ
والطبع! إن لم يُحكَمْ عليك باللعنة لهذا السبب، فلن يتخذَ الشيطان ٨٠
نفسه رعاة! لا أستطيع أن أرى لك مهرباً من اللعنة!

(تدخل روزالند، فى ملبس جانيמיד وهى تحمل فى يدها ورقة)

كورين : ها قد أتى سيدى اليافع، أخو سيدتى الجديدة.

روزالند : (تقرأ)

٨٥ من جزر الهند الشرقية للغريبة جمعاء
لا تشبه روزالند هنا جوهرة ذات بهاء
قيمتها تخملها هبات الريح إلى الإنسان
فإذا صورة روزالند لدينا فى كل مكان
مهما يتدع رسام فى صورة أنثى حسنة
لن تبدو فى محضر روزالند سوى سوداء ٩٠

فَلْيَسْمَحُ النَّاسُ وَجُوهَ الْكُلِّ مِنَ الْأَذْهَانِ
غَيْرَ مُحَيًّا رُوزَالِنْدَ السَّمَحِ الْفَتَّانِ

تتشستون : أستطيع أن أنظم لك قوافى من هذا النوع ثمانية أعوام متصلة،

باستثناء أوقات الغداء والعشاء وساعات النوم. وسوف تتظم انتظام

بائعات الزبد فى طريقهن إلى السوق | ٩٥

روزالنند : إنك تهزل يا أبله |

تتشستون : إذن تذوقى :

إِنْ يَطْلُبُ ظَبْيٌ ظَبِيَّتَهُ عَنْ حُبٍّ
فَلَسَوْفَ يَرَى فِي رُوزَالِنْدِ الْمَطْلَبِ
وَكَمَا يَطْلُبُ قِطًّا مَا يَتَّفِقُ وَجِنْسَهُ
تَطْلُبُ رُوزَالِنْدُ الْمَطْلَبِ نَفْسَهُ
وَكَمَا نَحْشُو بِيَّطَانَاتٍ أَرْدِيَّةَ شِتَاءِ
نَحْشُو بِيَّطَانَاتٍ رُوزَالِنْدَ الْعَجْفَاءِ
مَنْ يَحْصُدُ يَجْمَعُ مَا حَصَدَ وَيَحْزِمُهُ
مَعَ رُوزَالِنْدَ فِي الْأَسْوَاقِ يُقَدِّمُهُ
أَحْلَى بُنْدُوقَةٍ قِشْرَتُهَا مُرَّةٌ
وَكَذَا حَالُكَ رُوزَالِنْدُ الْحُرَّةِ
مَنْ يَطْلُبُ مِنْ بَيْنِ الْوَرْدِ الْأَبْهَى
يُؤَلِّهُ شَوْكُ الْحَبِّ وَرُوزَالِنْدُ الْأَذْهَى

١٠٠

١٠٥

هذا البحر الشعرى يَخُبُّ خَبِيًّا خَادِعًا فلماذا أَصَبَتْ نَفْسُكَ بِعدوى ١١٠

الخبب؟

روزالنـد: يا أَيُّهَا الْمُهَرَّجُ السَّخِيفُ اسْكُتْ! لقد وَجَدْتُ هَذِهِ الأَيَّاتَ فَوْقَ شَجَرَةٍ!

تتشستون: لا شك أن الشجرة ثمرها فاسد!

روزالنـد: سأقوم بتطعيمها بِغُصْنٍ مِنْكَ، ثم بِغُصْنٍ مِنْ شَجَرَةٍ مَشْمَلَةٍ. وإذن

تكون أولى الثمار الباكِرة فى البلد، إذ يصيبك العفن قبل اكتمال ١١٥

النضج، وهى الصفة الحقة للمشملة!

تتشستون: هذا قولك! أما إن كان حكيما أم لا فَلَنَدَعِ الغابة تحكم!

(تدخل سيليا فى هيئة إيلانا وفى يدها ورقة مكتوبة)

روزالنـد: اسكت! ها قد أتت أختى تقرأ شيئاً فى يدها. فلنختبئ هنا ونسمع. ١٢٠

سيليا: (نقرأ)

لَمْ يَغْدُو هَذَا الْمَوْضِعُ قَفْرًا

أَلَا أَنْتَ لَنْ تَجِدَ بِهِ بَشَرًا؟

كَلاَّ! سَأَعْلُقُ فَوْقَ جَمِيعِ الأشْجَارِ

أَلْسِنَةً تَنْطِقُ بِحَكِيمِ الأَفْكَارِ

إِحْدَاهَا أَنَّ حَيَاةَ الْمَرْءِ قَصِيرَةٌ

يَقْطَعُ رِجْلَتَهُ فِيهَا دُونَ بَصِيرَةٍ

أَوْ أَنَّ الشَّبَرَ بِيَدِهِ الْمَفْتُوحَةِ

طُولُ الْعُمْرِ لِكُلِّ فَتًى لَا مَدُّوحَةٌ

١٢٥

١٣٠

وَالْبَعْضُ يَقْصُ خِيَانَةَ عَهْدِ ضَاعٍ
 مَا بَيْنَ فُؤَادِ صَدِيقٍ وَصَدِيقٍ مُلْتَمِعٍ
 لَكُنْى أَقْصِدُ أَحْلَى الْأَغْصَانِ
 أَوْ أَخْتِمُ كُلَّ كَلَامٍ رَنَانٍ
 بِاسْمِ الْمَحْبُوبَةِ رُوزَالِنْدَ الْأَجْمَلِ

١٣٥

كَيْ يَتَعَلَّمَ مَنْ يَقْرَأُ دَرْسًا أَفْعَلُ
 وَيَرَى جَوْهَرَ أَرْوَاحِ الْمَعْمُورَةِ
 يَعْرِضُهَا اللَّهُ لَنَا فِي أَصْغَرِ صُورَةٍ
 إِذْ كَلَّفَ خَالِقُنَا الْفِطْرَةَ فِي الْعَلِيَاءِ
 أَنْ تَحْشِدَ فِي الْجَسَدِ الْمَفْرَدِ لِلْحَسَنَاءِ

١٤٠

كُلَّ مَحَاسِنَ نَعْرِفُهَا وَتَزِيدُ بِهَاءِ
 وَانْصَاعَتْ فِطْرَتُنَا وَأَتَتْ قُورًا بِالْأَطِيبِ
 فِي خَدِّ هَلِينٍ وَلَمْ تَأْبَهُ بِالْقَلْبِ الْقُلْبُ!
 وَأَتَتْ بِجَلَالِ الْمَلَكَةِ كَلِيُوبَاتِرَا

١٤٥

وَمَحَاسِنِ أَتَلَانَتَا الْفَاتِنَةِ الْأُخْرَى
 تَدْعُمُهَا عِفَّةٌ لَوَكْرِيشَا وَكَرَامَتُهَا
 جَمَعَتْ رُوزَالِنْدُ إِذْنُ كُلِّ شَمَائِلِهَا
 وَفَقَ إِرَادَةً مَنْ فِي الْمَلَأِ الْأَعْلَى
 مِنْ شَتَّى الْأَوْجِهَةِ وَالْأَعْيُنِ وَالْأَفْئِدَةِ الْمُثَلَّى

كَيْمَا تَجْمَعُ خَيْرَ صِفَاتِ بَنَى الْإِنْسَانِ مَعًا
يَقْضَى الْخَالِقُ أَنْ تَسْتَأْثِرَ بِعَطَايَاهُ جَمِيعًا
وَبِأَنْ أَحْيَا وَأُمُوتَ لَهَا عَبْدًا وَمُطِيعًا

١٥٠

روزالنند : يا أرق من صعد المنبر! أى خُطبة مُمِلَّةٍ عن الحب أرهقتَ جمهور
الكنيسة بها ولم تُدرِجْ فى موعظتك "صبراً أيها الصالحون!"

سيليا : ماذا حدث؟! انصرفا أيها الصديقان! أرجوك أيها الراعى أن تتركنا
برهة! وأنت يا غلام اذهب معه.

تتشستون : هيا أيها الراعى، فلننسحب بشرف، وإن لم يكن بِقَضْنَا وَقَضِيضِنَا
فَبِزَادِنَا وَرُؤَادِنَا!

(يخرج تشستون مع كورين)

سيليا : هل سمعتِ هذه الأشعار؟

١٦٠

روزالنند : نعم، سمعتها كلها، بل وسمعتُ المزيد، إذ كانت فى بعضها
تفعيلات أكثر مما يمكن 'تفعيله' شعراً فى النظم!

سيليا : غير مهم! فالتفعيلات قد تُغْنِي عن التفعيل.

روزالنند : نعم ولكن التفعيلات نفسها كانت غير فعالة ولم تستطع أن تفعل شيئاً

١٦٥

من دون الشعر، وهكذا ظلت غير فاعلة فى النظم!

سيليا : ولكن هل سَمِعْتِ ولم تَعْجَبِي كيف نُقِشَ اسْمُكَ وَعُلِّقَتِ الأشعارُ

التي تذكره على هذه الأشجار؟

روزالنـد: العَجَبُ عمره تسعةُ أيام قضيتُ منها سبعةً قبل مجيئك، وانظرى ما ١٧٠

وجدت على هذه النخلة! لم تُنظَمْ فى القوافى منذ عهد

'فيثاغورث'، وكانت روحى تتقمص آنثذ جسم فأرة أيرلندية، وهو

ما لا أكاد أذكره!

سيليا: هل تعرفين من فعل هذا؟

١٧٥

روزالنـد: هل هو رجل؟

سيليا: وحول عنقه سلسلة كنت تلبسينها يوماً ما - هل تغير لونك؟

روزالنـد: أرجوك قولى من هو؟

سيليا: يا ربى يا ربى! كيف يصعب على الأحبة اللقاء والجبال تنقلها الزلازل ١٨٠

فتتلاقى؟

روزالنـد: قطعاً ولكن من هو؟

سيليا: هل من المعقول ألا تعرفى؟

روزالنـد: لا لا أرجوك بكل ما أوتيتُ من قوة فى توسلى أن تقولى من هو. ١٨٥

سيليا: عجباً عجباً أى عَجَبٍ عجيب! ثم يا عجباً كل العجب، بل الذى فاق

الحدود!

روزالنـد: قسمًا بصدق محياى! هل تظنين أننى ما دمت أرتدى ملابس الرجال،

فإن روحى قد تحولت وغدت تلبس صداراً وسروالاً؟ إن التأخر قيدَ ١٩٠

أنملة يشبه استكشاف بحر الجنوب النائى! أرجوك عَجِّلْى بإجابتى

وتكلمى بسرعة. لیتك تَسْتَطِيعِ التلعثم حتى يتدفق اسم ذلك

الرجل الحَقِىُّ من فمك مثلما يتدفق النبىذ من زجاجة ضيقة الفم، ١٩٥

فيخرج إما فى دفقات كبيرة أو يمتنع خروجه. أرجوك أن تنزعى

السداة من فمك حتى أجمع الأنباء!

سيليا: وتُدْخِلين رجلاً فى بطنك.

روزالند: هل ذاك رجل خلقه الله؟ أى نوع من الرجال ذاك؟ هل رأسه جدير

بقبعة؟ أو ذقنه جديرة بلحية؟ ٢٠٠

سيليا: نعم! لديه لحية صغيرة.

روزالند: جميل! سيررقه الله بلحية أطول إذا كان الرجل شاكراً! فلانتظر أن

تنمو لحيته إذا لم تنكرى على العلم بذقنه!

سيليا: إنه أورلاندو الشاب! ذاك الذى "كَعْبَل" المصارع المحترف - و"شَنَكَل" ٢٠٥

قلبك فى آن واحد!

روزالند: فليأخذ الشيطان الهزل! كونى جادة وأصدقينى القول.

سيليا: أَقْسِمُ يا بِنْتَ عَمِّى إنه هو.

روزالند: أورلاندو؟ ٢١٠

سيليا: أورلاندو.

روزالند: يا لها من ورطة! ماذا سأفعل إذن بصدارى وسروالى؟ ماذا كان يفعل

عندما أبصرته؟ ماذا قال؟ كيف كان يبدو؟ أين ذهب؟ ماذا يفعل هنا؟

هل سأل عنى؟ أين يقيم؟ كيف فارقك؟ ومتى تريته من جديد؟ ٢١٥
أجيبنى فى كلمة واحدة.

سليسا : لابد أن تعيرينى أولاً فم عملاق! فالكلمة التى تريدونها أكبر من أن
تخرج من فم فى حجم أفواه هذا الزمان. وأنت تريدان إجابات
تفصيلية تزيد عن مجرد قول 'نعم' و'لا' اللتين ليجيب بهما عن ٢٢٠
الأسئلة فى الاستجواب الدينى.

روزالند : لكن هل يعلم أننى فى هذه الغابة وأرتدى ملابس رجل؟ وهل يبدو
قوياً كما كان يبدو فى يوم المصارعة؟

سليسا : التميز الدقيق فى القضايا التى يطرحها العشاق لا تقل صعوبة عن عدّ ٢٢٥
الذرات عند العلماء! لكنى سادعوك لتذوق طعم عشورى عليه
والاستمتاع به بالانتباه الكامل لما أقول. وجدته تحت شجرة مثل
جوزة بلوط سقطت -

روزالند : أخرى بنا أن نسميها شجرة جويتر ما دامت تسقط منها مثل هذه
الثمار. ٢٣٠

سليسا : أرجو أن تُصنّى إلىّ يا سيدتى الصالحة.
روزالند : استمرى.

سليسا : كان يتمدد تحتها مثل فارس جريح -

روزالند : قد نأسى لرؤية هذا المنظر لكنه يزيد الأرض جمالاً. ٢٣٥

سيليا : أرجو أن تحمى حركة لسانك فإنه يتوالب كالحصان الجامح ! كان
أورلاندو يرتدى ملابس صياد ويحمل عدته -

روزالند : ذاك نذير سوء فقد أتى ليصيد قلبى !

سيليا : ليتنى أنشد أنشودتى دون ترديد السامع للحن الأساسى ! إنك تجعلينى ٢٤٠
أغنى نشاراً.

روزالند : ألا تعرفين أنى امرأة؟ إذا خطر لى خاطر فلا بد أن أفصح عنه.
استمرى يا حبيبتى.

(يدخل أورلاندو وچاك)

سيليا : إنك تنسينى ما كنت أقول . صمتاً! أفلم يحضر بنفسه؟

روزالند : بلى إنه هوا فلنختبئ حتى نرقبه. ٢٤٥

(تختبئان لاستراق السمع والجمهور يراهما)

جياك : أشكر لك صحبتك ولكنى بالحق كنت أفضل أن أكون وحدى.

أورلاندو : وكذاك أنا! لكنى عملاً بالعرف السائد

أشكر لك أيضاً صحبتك الآن. ٢٥٠

جياك : فليحفظك الله! أرجو أن نتجنب لقياناً قدر الطاقة.

أورلاندو : وأنا أرغب أن نبقى أغراباً! ذلك أفضل.

جياك : أرجوك لا تفسد أشجاراً أخرى بنقش أشعارك الغرامية فى لحائها.

أورلاندو : أرجوك لا تفسد أشعاراً أخرى من نظمى بإلقائها إلقاءً سقيماً. ٢٥٥

جياك : روزالند اسم حبيبتك؟

أورلاندو: نعم، هذا صحيح.

جياك: لا أحب اسمها.

أورلاندو: لم يكن أحد يفكر فى إرضائك عند اختيار اسمها. ٢٦٠

جياك: ما طول قامتها؟

أورلاندو: ما يهفو إليه قلبى تمامًا.

جياك: أنت زاهر بالإجابات المنمقة. هل تعرفت بزوجات الصيَّاغ وحفظت

الكلمات مما ينقش فى خواتم الزواج؟ ٢٦٥

أورلاندو: كلا ولكنى أستعير إجاباتى من اللوحات المنسوجة الملونة التى تُعلَّقُ

للزينة، مِنْ حَيْثُ استعرتَ أنتِ أسئلتك.

جياك: أنت سريع البديهة! ولكن السرعة سرعان ما تأتى بالإرهاق مثلما

حدث لآتلاتنا! ألا جلسنا معًا فجعلنا نشكو حبيبتنا الدنيا وكل ما ٢٧٠

نعانيه من شقاء؟

أورلاندو: لن أُلوم حَيًّا يحيا فى هذه الدنيا سوى نفسى، وأعيب ما فى نفسى

من أخطاء أعرفها.

جياك: أكبر خطأ يعيبك أن غدوت عاشقًا.

أورلاندو: ذلك لن أستبدل به أركى فضائلك. لقد أرهقتنى. ٢٧٥

جياك: أقسم إننى كنت أبحث عن مهرج مافون فوجدتك.

أورلاندو: لقد غَرِقَ فى الجدول. ما عليك إلا أن تنظر فيه فتراه. ٢٨٠

جـاك : لنْ أشهدَ إلا صورةَ ذاتى .

أورلاندو : وهو ما أقول إنه مهرج مافون أو لا شىء!

جـاك : لنْ أمكثَ بعد الآن معك . وداعًا يا سنيور محب!

(يخرج جاك)

أورلاندو : يسعدنى رحيلك . وداعًا يا مسيو مكتب!

٢٨٥

روزالنـد : (جانبًا إلى سيليا) سوف أحادثه حديث الخادم الوقح ، وتحت هذا

القناع أمثل دور يافع وغدا! (إلى أورلاندو) هل تسمعنى يا ابن الغابة

الصياد؟

أورلاندو : بكل وضوح . ماذا تريد؟

٢٩٠

روزالنـد : أرجوك قل لى كم الساعة الآن؟

أورلاندو : يجب أن تسألنى فى أى وقت من النهار نحن ، فليس فى الغابة

ساعات .

روزالنـد : إذن ليس فى الغابة مخلص . إذ إن التهد كل دقيقة والأئين كل ساعة

٢٩٥

كفيل بأن يحصى الوقت مثل الساعة فى مسار الزمن بأقدام الكسالى!

أورلاندو : ولم لا تقول بأقدام العدائين المسرعة؟ أفلا يصح ذلك أيضًا؟

روزالنـد : على الإطلاق يا سيدى . تختلف سرعة سير الزمن باختلاف

الأشخاص . سأخبرك من يتهادى الزمن معهم فى سيره ، ومن يخبُّ

٣٠٠

بهم خبًا ، ومن يركض بهم ركضًا ، ومن يقف معهم ساكنًا .

اورلاندو: قل: من يَخْبُ معهم خَبًا؟

روزالنڊ: أقسم إنه يخب خَبًا فى حالة العروس الصغيرة ما بين عقد قرانها

ويوم زفافها. فإذا كانت المهلة لا تزيد عن أسبوع، غدا خبب الزمن ٣٠٥

ثقيلاً فأحست أنها سبع سنوات.

اورلاندو: وبمن يتهادى الزمن فى سيره؟

روزالنڊ: كاهن لا يعرف اللاتينية، وغنى غير مصاب بالنقرس! فالأول يسهل

عليه النوم لأنه لا يستطيع الدراسة، والثانى يعيش هانثًا مرحًا لأنه لا ٣١٠

يشعر بأى ألم! الأول لا يتحمل أثقال العلم التى تجلب النحافة

وترهق البدن، والثانى لا يعرف عبء الفقر الثقيل المضنى. هذان

يتهادى الزمن فى سيره معهما.

اورلاندو: ومن الذى يركض الزمن معه؟ ٣١٥

روزالنڊ: مع لصٍّ سيقَ به إلى المِشْنَقَةِ. فرغم أنه يسير بأبطأ ما تستطيعه قدماء،

فإنه يشعر أنه وصل إليها بسرعة أكبر مما ينبغى.

اورلاندو: وبمن يقف الزمن ساكنًا؟

روزالنڊ: بالمحامين فى العطلة، فإنهم ينامون ما بين الدورات القضائية، وعندها ٣٢٠

لا يدركون كيف يسير الزمن.

اورلاندو: أين تقيم أيها الفتى الجميل؟

روزالند: مع هذه الراعية، أختي، هنا على مشارف الغابة، في مكان يشبه

الحاشية على قميص المرأة. ٣٢٥

أورلاندو: هل أنت من أبناء هذا المكان؟

روزالند: مثل الأرنب التي تراها تعيش حيث حملت أمها فيها وولدتها!

أورلاندو: نبرات حديثك أرق مما يكتسب في مثل ذلك المسكن النائي. ٣٣٠

روزالند: سمعت ذلك من كثير من الناس. ولكن الواقع أنه كان لي عم ناسك

طاعن في السن، وأنه علّمني أصول الكلام، إذ كان في شبابه من

رجال البلاط، واستقى منه الأخلاق الرفيعة، وأصول التودد للمرأة،

بعد أن وقع في الحب هناك، وكنت أسمعه يلقي مواعظ كثيرة تحذر ٣٣٥

منه، وأحمد الله على أنني لست امرأة، حتى لا تمسني خطايا اللهو

الكثيرة التي اتهم بها جنس النساء كله بصفة عامة.

أورلاندو: هل تذكر إحدى النقائص الرئيسية المدرجة في لائحة اتهام المرأة؟ ٣٤٠

روزالند: لم تكن بينها نقيصة رئيسية، بل كانت كلها متشابهة كالعملات من

فئة واحدة، فكل نقيصة تبدو يشعة حتى تأتي أختها ببشاعة مماثلة.

أورلاندو: أرجوك عدّد بعضها.

روزالند: لا! لن 'أصرف' دوائي إلا للمرضى، إذ يسكن في الغابة رجل يسي ٣٤٥

إلى نباتاتنا الغضة بحفر اسم 'روزالند' على لحائها، ويعلق المدائح

على الشجيرات البرية، وقصائد الغزل على شجيرات العليق، وكلها

- بالحق تؤله اسم روزالند. فإن قدر لى أن أقابل هذا الداعية إلى
 الأوهام، فسوف أقدم له النصيح المفيد، إذ يبدو لى أن حمى الحب ٣٥٠
 تعتاده كل يوم.
- أورالندو :** إننى ذلك الذى تعتاده رِعدة حمى الحب! فأرجوك أن تصف لى
 علاجه.
- روزالند :** لا تبدو عليك أى الأمارات التى وَصَفَهَا عمى. إذ علمنى كيف ٣٥٥
 اكتشف العاشق وأعرف دلائله. وأنا واثق أنك لست حبيساً فى ذلك
 القفص المنسوج من الأسل.
- أورالندو :** وما دلائله التى حددتها لك؟
- روزالند :** خَدُّ ناحل، وليس خَدُّكَ ناحلاً، وعينٌ غائرة تحف بها الخضرة،
 وليست عينك كذلك، وروح قلقة متقلبة، وروحك ليست كذلك، ٣٦٠
 ولحية غير مشذبة، ولحيتك مشذبة، ولكنى أصفح عن ذلك، إذ
 تقتصر على نصيب الأخ الأصغر فى اللحية والدخل جميعاً. كما
 ينبغى أن يكون جوربك يتدلى بلا مِشدٍّ يمسه، وقبعتك بلا شريط
 يَزِينُهَا، وأن تكون أزرارُ كُمِّكَ مفكوكة، ورباط حذائك غير معقود، ٣٦٥
 وكل شىء فىك يدل على التراخى والإهمال. ولكنك لست مثل هذا
 الرجل. بل إنك مهتم أشد الاهتمام بأناقتك، كأنما تحب نفسك أكثر
 مما تحب شخصاً آخر.

أورلاندو: أيها الفتى الجميل! ليتنى استطيع إقناعك أنى عاشق. ٣٧٠

روزالد: تريدنى أن أصدق ذلك؟ الأيسر لك أن تُقنع من تحبها بصدقك، فأنا

وائق أن التصديق أقرب لها من الاعتراف بالحب. وهذه من المسائل

التي تكذب فيها المرأة على ضميرها. لكنتى أسألك بصدق: هل أنت ٣٧٥

الذى يعلق الأشعار على الأشجار حيث يتغنى بجمال روزالد؟

أورلاندو: أقسم لك أيها الشاب بيد روزالد البيضاء إننى هو، أى إننى ذلك

المذكور التعس!

روزالد: ولكن هل يبلغ حبك المدى الذى تصوره قوافيك؟ ٣٨٠

أورلاندو: لا قافية ولا منطق يمكنه تصوير مدى حبنى.

روزالد: ما الحب غير جنون، وأقول لك إن العاشق يستحق أن يلقى به فى

غرفة مظلمة وأن يُجلدَ مثل المجنون! أما لماذا لا يتلقى هذا العقاب ٣٨٥

ولا يُشفى فهو أن الجنون مألوف إلى الحد الذى نرى معه من يجلدون

العاشق عشاقاً أيضاً. ولكنتى أرعم القدرة على الشفاء بالمشورة

الصائبة.

أورلاندو: وهل سبق أن شفيت أحداً بهذا الأسلوب؟

روزالد: نعم، شفيت واحداً وبالأسلوب التالى: جعلته يتخيل أننى حبيبته، أو ٣٩٠

معشوقته، وفرضتُ عليه كل يوم أن يخطب ودى. وعندها كنت -

وأنا الشاب ذو الأهواء - أبكو حزيناً، أو مختئاً، أو متقلب المزاج،

أو مشتاقًا ومحبًا، أو متعاليًا، صاحب أوهام، محاكيًا غيرى،
 ضحلاً، أتلونُ وأتغير، تفيض دموعى، أو تتدفق بسماتى، أقابل كل ٣٩٥
 عاطفة بشيء ما، ولا أقابل غيابها بشيء على الإطلاق، إذ إن معظم
 البنين والبنات مخلوقاتٌ من هذا اللون، فكنت أحبه حينًا وأكرهه
 حينًا آخر، أقسمُ على الإخلاص ساعةً ولا البثُ أن أحثَّ يمينى؛
 أبكى من أجله أنا وسرعان ما أبصقُ عليه، وهكذا حتى صرَفْتُ ٤٠٠
 خاطبَ ودَّى عن مزاج الحب المجنون إلى مزاج الجنون الحى، وهو
 نبذُ نهرِ الحياةِ الزاخر والعيشُ فى ركن منعزل كالرهبان. وهكذا
 شَفَيْتُهُ! وبهذا الأسلوب أتعهد أن أظهرَ كِبِدَكَ حتى تصبحَ مثلَ قلب
 الخروف السليم، وحتى لا تبقى فيها ذرة واحدة من الحب! ٤٠٥

اورلاندو: لكننى لا أود الشفاء أيها اليافع!

روزالند: سوف أشفيك! ما عليك إلا أن تدعونى روزالند وتأتينى فى كوخى
 كل يوم لتخطب ودى.

اورلاندو: أقسم بحق حبيبى سوف أفعل. قل لى أين كوخك.

روزالند: اذهب معى وسوف أريك إياه. وأخبرنى ونحن فى طريقنا أين تقيم ٤١٠
 فى الغابة. هل نمضى؟

اورلاندو: من كل قلبى أيها الفتى الصالح.

روزالند: لا لا! عليك أن تدعونى روزالند. هيّا يا أختى، هل نذهب؟ ٤١٥

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. يدخل تتشستون وأودرى ومن خلفهما يسير چاك دون أن يشعر بوجوده)

تتشستون : أسرع يا أودرى الكريمة - وسأتولى أنا تجميع معيزك التى تفرقت.

هيا يا أودرى! ما رأيك؟ ألم توافقى بعد على الزواج منى؟ هل

يرضيك مظهرى البسيط؟

أودرى : مظهرك؟ اللهم احفظنا! أى مظهر ذاك؟

تتشستون : كم يشبه حالى معك ومعيزك حال ذلك الشاعر الشهوانى الصادق ٥

أوقيد، الذى نفى ليعيش وسط القوط!

چاك : (جانبا - إلى الجمهور) ياللمعرفة إن حَلَّتْ فى غير مسكنها! أسوأ

من جويتر فى كوخ سقفه من القش.

تتشستون : عندما يتعذر فهم شعرِ إنسان، أو لا يَهَبُ اللهُ ذكاءَ الإنسانِ ابناً سابقاً ١٠

لِسِنِّهِ، ألا وهو الفهم، فالشُّعْرُ يقتل السامع قتلاً أشدَّ إيلاًماً من القتل

فى غرفة ضيقة لعدم سداد ما عليه! بالحق، لكم أود لو أن الأرباب

قد خلقتك شاعرية تفهمين الشعر!

أودرى : لا أدرى ما الشاعرية. أهى الصدق فى الفعل والقول؟ وهل الشعر ١٥

صادق؟

تتشستون : لا! حقاً! إذ إن أصدق الشعر أكذبه، لإغراقه فى الوهم! فالعشاق

مغرمون بالشعر، ويمكننا أن نقول إن الأيمان التى يحلفونها فى الشعر

أيمان واهمة من حيث غرامهم.

أودرى : هل أتمنى إذن لو أن الأرباب خلقتنى شاعرية أفهم الشعر؟ ٢٠

تتشستون : أتمنى ذلك حقاً. فأنت تحلفين لى أنك شريفة. لكنك لو كنت شاعرة
لاحتفظت ببعض الأمل فى أن تكونى كاذبة.

أودرى : ألا تودّنى إذن أن أكون شريفة؟ ٢٥

تتشستون : لا أود ذلك حقاً! إلا لو كنت قبيحة! لأن الشرف إذا اقترن بالجمال
أصبح يشبه تحلية السكر بالشهد.

جـاك : (جانباً) مهرج يحفل بالأفكار.

أودرى : يعنى! لست جميلة وأدعو الأرباب أن يجعلنى شريفة. ٣٠

تتشستون : بالحق! فإضفاء الشرف على الدمية القدرة إهدار له مثل وضع اللحم
الطيب فى طبق قدر.

أودرى : لست قادرة وإن كنت أشكر الأرباب على أنى دمية. ٣٥

تتشستون : الحمد للأرباب إذن على دمايتك: وربما أتت القدرة فيما بعد. لكن،
فليكن، فسوف أتزوجك قطعاً. ومن أجل هذا قابلت السير أوليفر

مارتكست، كاهن القرية المجاورة، الذى وعد بمقابلتى فى هذا المكان ٤٠
من الغابة وعقد قراننا.

جـاك : (جانباً) يسعدنى أن أشهد هذا اللقاء.

أودرى : إذن أدعو الأرباب أن تهبنا السرور!

تتشستون : آمين. للرجل إذا كان هياب القلب أن يتردد ويتعثر، فليس عندنا ٤٥

معبدٌ سوى الغابة، ولا جمهورٌ كنيسةٍ إلا الأطباء ذوات القرون! ولكن ما ضرَّ أن يكون الحال كذلك؟ تشجع يا فتى! فإذا كانت القرون كريهة فإنها لارمة. وقد قيل إن الإنسان قد يجهل مدى ما يملكه. صحيح. وكم من رجل لديه قرونٌ حسنةٌ ويجهل قدرها. يعنى! ٥٠ فلتكنِ المهرَ الذى تدفعه زوجته ولم يكتسبه. القرون؟ للفقراء وحدهم؟ لا لا! إن أعظم الأطباء تتمتع مثل الأطباء النحيلة بقرون- كبيرة. هل العزب إذن فى نعيم؟ لا! فإذا كانت المدينة ذات الأسوار أعظم من القرية، فإن جبهة المتزوج أشرف من جبهة العزب التى لا ٥٥ قرونَ بها. وبقدر ما يكون التحصينُ أفضل من العجز عن الدفاع، يكون وجودُ القرنِ أثمنَ من غيابه.

(يدخل السير أوليفر مار-تكست)

ها قد أتى السير أوليفر مار-تكست. مرحباً بك يا سير أوليفر. هل تنتهى من أمرنا هنا تحت هذه الشجرة أم نذهب معك إلى كنيستك؟ ٦٠
مارتكست: ألا يوجد هنا من يهبُ المرأةَ لك؟
جاك: (جانباً) لن أقبلها هبةً من أى رجل.
مارتكست: بالحق لا بد أن يهبها أحد وإلا كان الزواج باطلاً. ٦٥

(يخرج جاك من مخبئه)

جاك: (يتقدم منهما) استمر استمر. سوف أهبها أنا.

تتشستون: مساء الخير يا أستاذ "ما اسمه"؟ كيف حالك يا أستاذ؟ ما أسعدنا

بلقائك. جزاك الله خيراً عن لقائنا الأخير. أنا بالغ السرور أن

رأيتك. إنها لعبةٌ ستملكها يميني هنا يا سيدى! أرجوك البس قبعتك. ٧٠

جياك: هل ستزوج أيها المهرج؟

تتشستون: مثلما للثور نيرٌ فى عنقه، وللحصان لجامٌ فى فمه، وللصقر جرسٌ

فى رجله، للرجل شهواته. ومثلما تتلاقى مناقير الحمام، تتلاقى

شفاهنا بالقران. ٧٥

جياك: وهل تقبلُ وأنت رجل رفيعُ النشأة أن تتزوجَ تحت شجرةٍ مثل أى

متسول؟ اذهب إلى الكنيسة واطلب كاهناً صالحاً يبين لك ما الزواج.

لن يربط بينكما هذا الشخص إلا كما يصلُ ما بين ألواح الخشب فى

الجدار، ثم يتضح أن أحدكما قد انكمش مثل لوح الخشب الذى لم ٨٠

يُجفّف، فاذا به يتقوس ويلتوى، ثم يلتوى!

تتشستون: لقد استقر رأى عليه، وأفضل الزواج على يديه على الزواج على

يدى أى شخص آخر. فمن المحتمل ألا يعقدَ عقدَ قرانٍ صحيح بيننا،

فاذا لم يكن عقدُ زواجى صحيحاً وجدتُ ذريعةً طيبةً فيما بعدُ لهجر

زوجتى. ٨٥

جياك: اصحبني

فأكون المرشد لك!

تتشستون: هيّا يا حبيبى يا أودرى الحلوة

لأَبَدٍ لَّنَا أَنْ نَتَزَوَّجَ كَيْ لَا نَكْبُو كَبُوءَ

٩٠

وَوَدَاعًا يَا أُولِيْفَرُّ يَا رَجُلَ التَّقْوَى

لَمْ أَقْلِ الْآنَ

(وهو يرقص ويغنى)

يَا عَذْبَ الْمَعْشَرِ يَا أُولِيْفَرُّ

يَا حَسَنَ الْوَجْهِ يَا أُولِيْفَرُّ

لَا تَتْرُكُنَا مِنْ خَلْفِكَ

بل قلتُ

٩٥

امْضِ لِحَالِ سَبِيلِكَ

وَأَقُولُ لَكَ أَنْصَرِفِ الْآنَ

لَنْ تَكْتُبَ لِي عَقْدَ قِرَانٍ

(يخرج تتشستون مع أودرى وچاك)

مارتكست: وَذَاكَ لَا يُهْمُنِي!

لَنْ يَسْتَطِيعَ أَيُّ وَغْدٍ مِنْ ذَوَى الْأَهْوَاءِ

١٠٠

صَرَفِي بِسُخْرِيَةٍ عَنِ الرُّسَالَةِ الَّتِي أُودِيَهَا.

(يخرج)

المشهد الرابع

(تدخل روزالنند فى ملبس جانيميد وسيليا التى تدعى الآن إليانا)

روزالنند: لا تكلمينى أبداً، فسوف أبكى!

سيليا: أبكى أرجوك ولكن تكرمى بالنظر فى أن الدموع لا تليق بالرجال.

روزالنند: ولكن أليس عندى ما يبرر البكاء؟

سيليا: بل خير مبرر يطلبه المرء! أبكى إذن!

روزالنند: لونُ شعره نفسه لونُ الخداع.

سيليا: أشدُّ حمرةً من لونِ شعرِ يهوذا. وأقسمُ إنَّ قبلاته من بنات يهوذا

الخائن.

روزالنند: بالحقُّ لونُ شعره جميل.

سيليا: لونٌ رائع - لا يَفْضَلُ لونُ لونِ الكستناء.

روزالنند: وتقيله عامر بالقداسة، كملمس الخبز المقدس.

سيليا: لقد اشترى شَفَتَيْنِ طاهرتين من ديانا ربة العفة! وما قبلاتُ الراهبات،

أخواتِ الشتاء، بأشدَّ ورَعًا! فتلوجُ العفة نفسها فيها.

روزالنند: لكن لماذا حَلَفَ بأن يأتى هذا الصباح ولم يأتِ؟

سيليا: لا قَطْعًا لا صِدْقَ لديه.

روزالنند: هل ترين ذلك؟

سيليا: نعم. أعتقد أنه ليس نشالاً أو لص خيول! أما من حيث صدقه فى

الحب فاعتقد أنه أجوفٌ ومُقعَّرٌ مثل الكأس المغطاة أو البندقة التي
نخرها السوس.

روزالند : غيرٌ مخلصٍ في حبه؟

سيليا : بل مخلصٌ حين يحب، لكنني أعتقد أنه لم يعرف الحب بعد. ٢٥

روزالند : لقد سمعته أنت يُقسِمُ صراحةً إنه محب.

سيليا : كان ذلك بالأمس! وإلى جانبِ هذا فإن القَسَمَ الذي يُقسِمُهُ العاشق

لا يزيد صدقًا عن فاتورة حساب الساقى، فكل منهما يؤكد صحة

حسابٍ كاذبٍ. إنه هنا في الغابة ملارمٌ لوالدك الدوق. ٣٠

روزالند : قابلتُ الدوقَ يومَ أمس، وتحادثتُ طويلًا معه. سألني عن حَسَبِي

ونَسَبِي فقلتُ إنه لا يَقِلُّ شَرَفًا عن حسبهِ ونسبهِ، فإذا به يضحك

ويتركني أمضى. لكن لماذا نتكلم عن الآباء وأمامنا رجلٌ مثل

أورلاندو؟ ٣٥

سيليا : إنه رجلٌ ظاهرٌ الجاذبية! يكتبُ أشعارًا جذابة، ويقول ألفاظًا جذابة،

ويحلف أيمانًا جذابة، ويحدثُ فيها حِثًّا جذابًا كأنما يُلْقِي الحربةَ لا

بالسنان ولكن بالعرض على قلب حبيبته، مثل الفارس الساذج الذي

لا يَنْخُسُ فَرَسَهُ إِلَّا من جانب واحد، فيكسر رمحه بشهامة الأغبياء! ٤٠

ولكن كل ما يفعله الشباب وتقوده حماقة جذاب!

(يدخل كورين)

من هذا القادم

كورين : مَوْلَايَ وَمَوْلَاتِي! مَا أَكْثَرَ مَا كَانَ اسْتِفْسَارُكُمَا

عَنْ ذَاكَ الرَّاعِي الشَّاكِي مِنْ أَلَمِ الْحُبِّ،

٤٥ وَلَقَدْ شَهِدْتُهُ عِيُونُكُمَا إِذْ كُنَّا نَجْلِسُ فَوْقَ الْكَلَا

وَكَانَ الْعَاشِقُ مِنْهُمْ كَمَا فِي الْغَزَلِ بِمَحَبُّوَيْتِهِ

الرَّاعِيَةِ الْمُتَعَالِيَةِ عَلَيْهِ.

سيليّا : وَإِذَنْ مَاذَا حَدَّثَ لَهُ؟

كورين : إِنْ كَانَتْ أَيْكُمَا تَرْغَبُ فِي رُؤْيَةِ عَرَضٍ مِنْ دُنْيَا الْوَاقِعِ

٥٠ مَا بَيْنَ مُحِبِّ الْحُبِّ الصَّادِقِ ذِي اللَّوْنِ الشَّاحِبِ

وَالْوَجْهِ الْمُتَوَهِّجِ بِالْحُمْرَةِ مِنْ صَلَفٍ وَصُدُودٍ وَتَعَالٍ

هَيَّا لِمَكَانٍ غَيْرِ بَعِيدٍ وَسَارِشِدُ مَنْ تَرْغَبُ فِي رُؤْيَةِ هَذَا الْمَشْهَدِ.

روزالن : هَيَّا نَذْهَبْ! رُؤْيَةُ أَيِّ الْعُشَّاقِ غِذَاءٌ لِلْعُشَّاقِ!

هَيَّا! أَرْشِدُنَا لِمَكَانِ الْمَشْهَدِ وَسَأَنْبِتُ لَكَ

٥٥ أَنِّي سَأُشَارِكُ خَيْرَ مُشَارَكَةٍ فِيهِ أَمَامَكَ

(يُخْرِجُ الْجَمِيعَ)

المشهد الخامس

(الغابة - يدخل سيلفيوس وفيبي)

سيلفيوس: 'فيبي' حبيبتى! كفّاكِ صدّاً لى! لا تُظهري احتقاراً لى!

بل أنكرى هواك لى ولكن دون قسوة مريرة!

فإنّ ذلك الجلاد صاحب القلب الذى قسا من

طول ما رآه من مشاهد الإعدام لا يهوى ببلطته

على رقاب من ذلّت رقابهم أمامه

من قبل أن يعتدرا هل تصبحين أفسى من رجل

يقوم ريقه على إراقة الدماء؟

٥

(تدخل روزالند فى مظهر جانيמיד مع سيليا فى هيئة إليانا، ومع

كورين ويختبئ الجميع عن العاشقين ليسمعهما خلسة)

فيبي: لا أبغى أن أغدو جلاّداً لك!

وأنا أتحاشاك لكى لا أؤذيك!

تُخبرنى أن عيونى قتالة! قول لا شك طريف

إذ يُحتمل كثيراً أن عيون الإنسان

- أضعف وأرقّ الأعضاء

من تُغلق جفنيها جُبناً خوفاً من ذرات هباء -

قد تدعى طاغية أو قاتلة أو سفّاحة!

١٠

١٥

وَأَنَا أَعْبَسُ فِي وَجْهِكَ مِنْ أَعْمَاقِ فُؤَادِي
فَإِذَا كَانَتْ عَيْنَايَ أَنَا تَقْدِرُ أَنْ تَجْرَحَ فَلْتَقْتُلْكَ الْآنَ!
الآنَ تَظَاهَرُ بِالْإِغْمَاءِ! هَيَّا! فَلْتَطْرَحْ نَفْسَكَ أَرْضًا
أَوْ إِنْ لَمْ تَقْدِرْ فَالْعَارُ عَلَيْكَ الْعَارُ!
لَا تَكْذِبْ أَوْ تَزْعُمْ أَنَّ عَيْنِي قَتَّالَةٌ.

٢٠

أَرِنِي الْآنَ جُرُوحَ عَيْنِي فِيكَ!
إِنْ تَخْدِشْ نَفْسَكَ أَصْغَرَ خَدْشٍ وَبِدْبُوسٍ يَتْرُكُ
خَدْشُكَ نُدْبَةً! إِنْ تَسْتَنْدِ الْآنَ إِلَى شَجَرَةِ شَوْكٍ
فَسَيَبْقَى فِي رَاحَةِ كَفِّكَ أَثَرٌ لِلضَّغْطِ وَجُرْحٌ
بَادٍ لِحَظَاتٍ مَعْدُودَةٍ! لَكِنْ عَيْنِي

٢٥

- وَلَقَدْ أَطْلَقْتُ عَلَيْكَ سِهَامَ عَيْنِي - لَمْ تَجْرَحْكَ!
لَكِنِّي لَسْتُ بِوَائِقَةٍ أَنَّ عَيْنًا قَادِرَةٌ أَنْ
تَجْرَحَ تَفْتَقِرُ إِلَى الْقُوَّةِ!

سيليقيوس: يَا فِيبِي يَا حَبِّبِي! لَوْ كُتِبَ عَلَيْكَ لِقَاءُ -

وَعَسَى أَلَّا يَتَأَخَّرَ ذَلِكَ - مَعَ سُلْطَانِ الْحُبِّ بِخَدِّ نَاضِرٍ

٣٠

فَلَسَوْفَ تَرَيْنَ جِرَاحَ الْحُبِّ الْخَافِيَةَ وَقَدْ

حَفَرَتْهَا أَطْرَافُ سِهَامِ الْحُبِّ الْحَادَّةِ!

فِيبِي: وَرَيْثَمَا يَحِينُ ذَلِكَ... لَا تَقْتَرِبْ مِنِّي!

وَعِنْدَمَا يَحِينُ ذَلِكَ... فَلَنْ أَمَانَعُ إِنْ

سَخِرْتَ أَوْ حَجَبْتَ عَنِّي كُلَّ عَطْفٍ!

٣٥

لَأُنِّي لَنْ أَبْدِيَ الْإِشْفَاقَ حَتَّى ذَلِكَ الْمَوْعِدِ!

روز الندد: (تتقدم منها) قُولِي لِمَاذَا لَوْ سَمَحْتَ؟ مِنْ أَىِّ أُمِّ جَنَّتِ حَتَّى

تَشْتَمِي وَتَشْتَمِي بِالْبُؤْسَاءِ - فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ؟

مَا ضَرَّ أَنْ تَكُونِي غَيْرَ ذَاتِ حُسْنٍ!

(حَلَفْتُ إِنْ قَدْ عَجَزْتُ أَنْ أَرَى مِنَ الْجَمَالِ فِيكَ مَا

٤٠

يُغْنِي عَنِ الضِّيَاءِ عِنْدَمَا نَأْوِي إِلَى الْمَضَاجِعِ)

وَهَلْ لِيذًا لَا بُدَّ مِنْ هَذَا التَّعَالَى وَانْعِدَامِ الشَّفَقَةِ؟

إِنْ لَمْ يَكُنْ فَمَا مَعْنَاهُ؟ وَمَا دَلَالَةُ النَّظَرَاتِ لِي؟

إِذَا لَا أَرَى مَزِيدًا فِيكَ عَنْ بِضَاعَةِ مُعْتَادَةٍ

مِنْ صُنْعِ هَذِهِ الطَّبِيعَةِ! اللَّهُ يَحْفَظُنَا!

٤٥

إِنِّي أَظُنُّ أَنَّهَا تَرْمِي شِبَاكَهَا أَيْضًا عَلَى عَيْنِي!

بِالْحَقِّ لَا يَا ذَاتَ كِبَرٍ وَدَلَالٍ! لَا تَأْمَلِي فِي ذَاكَ قَطًّا!

لَنْ يَسْتَطِيعَ حَاجِبَاكَ الْفَاحِشَانِ... وَلَا سَوَادُ شَعْرِكَ الْحَرِيرِي

وَلَا عَيُونُكَ الْكَحْلَاءُ أَوْ خُدُودُكَ الْبَيْضَاءُ أُسْرِي

فَأَصْبِحَ الذَّلِيلَ فِي عِبَادَتِكَ! يَا أَيُّهَا الرَّاعِي الْمُغْفَلُ

٥٠

كَيْفَ تَتَّبِعُ ظِلَّهَا كَأَنَّكَ الْعَوَاصِفُ الَّتِي

هَبَّتْ مِنْ الْجَنُوبِ بِالضَّبَابِ تَزْفَرُ الرِّيحُ وَالْمَطَرُ؟

وَسَامَةُ الرَّجَالِ فِيكَ تَعْلُو أَلْفَ مَرَّةٍ عَلَى

حُسْنِ الْأَنْوَةِ عِنْدَهَا! إِنَّ الْمُغْفَلِينَ مِنْ أَمْثَالِكَ

هُمْ الَّذِينَ يَمْلَأُونَ دُنْيَانَا بِأَطْفَالٍ قَيْحَةٍ

٥٥

وَلَمْ تَقُلْ لَهَا مِرَاتُهَا، بَلْ أَنْتَ، إِنَّهَا جَمِيلَةٌ

أَنْتَ الَّذِي جَعَلْتَهَا تُحِسُّ نَفْسَهَا أَبْهَى وَأَجْمَلَ

مِنْ حَقَائِقِ الْمَلَامِحِ الَّتِي تَرَاهَا عَيْنُهَا!

وَلَكِنْ اعْرِفِي مَنْ أَنْتِ يَا فَتَاةً! بَلْ فَارْتَكِعِي وَصَلِّي

ثُمَّ صُومِي لِلإِلهِ شُكْرًا أَنْ حَبَّكَ حُبٌّ هَذَا الصَّالِح!

٦٠

لَا بُدَّ لِي مِنْ هَمْسَةِ الصَّدِيقِ فِي أَذْنِكَ:

يَبْعِي بِضَاعَتِكَ... مِنْ قَبْلِ أَنْ تَبُورَا فَلَيْسَ كُلُّ سُوقٍ يَطْلُبُكَ!

وَلتَطْلُبِي صَفْحًا مِنَ الرَّجُلِ... وَبِأَدْلِيهِ الْحُبِّ وَاقْبَلِي مَا يَعْرِضُهُ!

إِذْ لَا أَرَى شَرًّا يَفُوقُ شَرَّ سَاخِرٍ سَخِرَا

خُذْهَا إِلَيْكَ أَيُّهَا الرَّاعِي! إِلَى اللَّقَاءِ!

٦٥

فيبي: يَا أَيُّهَا الشَّابُّ الرَّقِيقُ لَا تُمَسِّكْ عَنِ التَّائِبِ عَامًا كَامِلًا!

فِي السَّمْعِ تَأْنِيكَ أَحْلَى مِنْ تَغْرِزِهِ!

روزالن: (جانبًا) يَحِبُّ الرَّاعِي فِيكَ سُوءَ طَبْعِكَ، وَسَوْفَ تَهْوِي فِيبي غَضَبِي!

٧٠

إِنْ كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ فَكَلِمَا عَبَسَتْ فِي وَجْهِهِ، رَمَيْتُهَا بِالْفَاظِ مَرِيرَةً!

(إِلَى فِيبي) لِمَاذَا تَنْظُرِينَ هَكَذَا إِلَيَّ!

فيبي: ليس لأى شر أضمره.

روزالند: أرجوك ألا تعشقينى! فإننى أشد كذباً من

شوارد الأيمان يحلفها السكارى! كما أضيف إننى لست أحبك.

٧٥ (إلى سيلفيوس) إن شئت معرفة بمنزلى فإنه مجاور

لحقل زيتون قريب من هنا. فهل ستمضى الآن يا أختى؟

يا أيها الراعى اجتهد فى خطب ودّها! هيّا بنا يا أختى.

وأنت يا راعية.. تلطفى وأقلعى عن التعالى عن غرامه.

إن كان كل الناس مبصرين ناظرين

٨٠ لم تخذع الأبصار شخصاً مثل ذلك المسكين!

هيّا إلى أغنامنا.

(تخرج روزالند مع سيليا وكورين)

فيبي: رَحِمَ اللهُ الرَّاعِى! ما أبدع شعرة

الآن أرى مصداق مقولته الدرّة

من ذا عشق ولم يعشق من أول نظرة

سيلفيوس: حبيبى فيبي!

٨٥ **فيبي:** نعم؟ ماذا تقول سيلفيوس؟

سيلفيوس: حبيبى فيبي! لتشفقى على!

فيبي: إذن أقول إننى فى أسى لحالك.

سيلفيوس: أَنَّى يَتَأَسَّى الْمَرْءُ يَكُونُ الْفَرْحُ قَرِيبًا

إِنْ كُنْتُ تَأَسَّيْتُ لِأَلَامِي فِي الْحُبِّ

٩٠

فَهَيِّنِي حُبَّكَ تَقْضِي بِالْحَقِّ عَلَى كُلِّ أَسَى وَالْأَمِّ!

فيبي: حَبِّ لَكَ حُبُّ الْجَارِ لَجَارِهِ. أَفَلَا يَقْضِي الدِّينُ بِهِذَا؟

سيلفيوس: وَدِدْتُ لَوْ أَفُورُ بِكَ!

فيبي: أَلَيْسَ ذَاكَ مِنْ بَابِ الطَّمَعِ؟ يَا سِيلْفِيُوسُ!

قَدْ كُنْتُ ذَاتَ يَوْمٍ أَبْغَضُكَ

حَتَّى وَإِنْ لَمْ يَعْزِ ذَاكَ أَنَّنِي أُحِبُّكَ. لَكِنْ!

٩٥

مَا دُمْتُ بَارِعَ الْحَدِيثِ فِي شُؤْنِ الْحُبِّ هَكَذَا

فَقَدْ وَجَدْتُ صُحْبَتَكَ (وَلَمْ أَكُنْ أَطِيقُهَا مِنْ قَبْلُ)

مُحْتَمَلَةً! وَسَوْفَ أَسْتَعِينُ فِي بَعْضِ الْمَهَامِ أَيْضًا بِكَ. لَكِنْ!

لَا تَنْتَظِرْ مِنِّي مُكَافَأَاتٍ غَيْرَ فَرْحَتِكَ

بِأَنَّكَ الَّذِي يُؤَدِّي هَذِهِ الْمَهَامَ لِي!

١٠٠

سيلفيوس: بَلَغَ الْحُبُّ بِقَلْبِي كُلَّ كَمَالٍ وَقَدَاسَةٍ

وَبَلَغَتْ الذَّرْوَةُ أَنْتِ بِصَدِّكَ وَجَفَائِكَ

حَتَّى أَنَّنِي أَتَصَوَّرُ أَنِّي حَزْتُ حَصَادًا أَوْفَرَ

إِنْ لَمَلَمْتُ شَتَاتَ سَنَابِلِ قَمَحٍ مُتَكَسِّرَةٍ

بَعْدَ حَصَادِ الرَّجُلِ لِأَصْلِ الْمَحْصُولِ!

١٠٥

يَكْفِي أَنْ أَشْهَدَ مِنْكَ الْبَسَمَاتِ الْعَارِضَةَ لِتُمْسِكَ رَمَقِي!

فيبي: هَلْ تَعْرِفُ الشَّابَّ الَّذِي حَادَثَنِي مُنْذُ قَلِيلٍ؟**سيلفيوس:** لَا أَقُولُ خَيْرَ مَعْرِفَةٍ. لَكِنِّي قَابَلْتُهُ كَثِيرًا

إِذْ إِنَّهُ اشْتَرَى الْكُوخَ الْكَبِيرَ وَالْأَرَاضِي حَوْلَهُ

هُنَا مِنَ الْعَجُوزِ مَالِكِهَا الْقَدِيمِ.

١١٠

فيبي: لَا تَتَصَوَّرْ أَنِّي أَهْوَاهُ وَإِنْ كُنْتُ طَلَبْتُهُ!

لَيْسَ سِوَى وَلَدٍ فَظًّا وَلَوْ أَنَّ التَّغْيِيرَ لَدَيْهِ بَارِعًا!

لَكِنْ مَاذَا أَكْثَرْتُ لِأَلْفَاظٍ؟ إِلَّا أَنْ الْأَلْفَاظَ لَتَنْجَحُ

إِنْ كَانَ الْمُتَحَدِّثُ يُرْضَى السَّامِعُ!

الشَّابُّ وَسِيمٌ. وَوَسَامَتُهُ لَيْسَتْ فَائِقَةً.

١١٥

لَكِنْ مُتَعَالٍ قَطْعًا. إِلَّا أَنْ تَعَالِيَهُ يُنَاسِبُهُ

سَيَكُونُ جَمِيلَ الطَّلَعَةِ عِنْدَ رُجُولَتِهِ. أَفْضَلُ مَا فِيهِ

وَجْهُهُ! مَا إِنْ أَدْمَانِي جُرْحُ لِسَانِهِ

حَتَّى التَّامَ الْجُرْحُ بِسِحْرِ الْعَيْنَيْنِ

لَيْسَ عَظِيمَ الطُّولِ. لَكِنْ يُعْتَبَرُ طَوِيلًا فِي هَذِي السَّنِ.

١٢٠

السَّاقُ لَدَيْهِ لَيْسَتْ فَائِقَةً. لَكِنْ حَسَنَةً.

الْحُمْرَةُ فِي شَفْتَيْهِ فَاتِنَةٌ

أَنْضَجُ شَيْئًا مَا وَالْوَهَجُ بِهَا أَكْبَرُ مِنْ حُمْرَةِ خَدِّهِ.

كَانَ الْفَارِقُ فَرَقًا بَيْنَ الْقَانِي وَالْوَرْدِي
إِذَا شَابَ الْوَرْدِي بَيَاضٌ نَاصِعٌ. بَعْضُ الْفَتَيَاتِ إِذَا
شَاهَدَنَ الشَّابَّ أَيَا سِيلْفُوسُ

١٢٥

وَفَحَصَنَ الْجَسَدَ كَفَحَصِي إِيَاهُ تَفْصِيلاً
لَوْ قَعْنُ بِحُبِّ الْيَافِعِ أَوْ كِدْنُ يَقَعْنُ! لَكِنِّي
لَا أَهْوَاهُ وَلَا أَكْرَهُهُ وَإِنْ كَانَتْ أَسْبَابِي
تُرْجِحُ كِفَّةَ كُرْهِي عَنْ كِفَّةَ حُبِّي!

١٣٠

إِذَا مَا شَأْنُ الشَّابِّ بِأَمْرِي حَتَّى يَتَّقِدَ سُلُوكِي؟
قَالَ بَانَ عَيُونِي سَوْدَاءُ وَشَعْرِي أَسْوَدُ
وَكَذَلِكَ أَذْكُرُ أَنَّ الْيَافِعَ حَقَّرَ مِنْ شَأْنِي
إِنِّي أَعْجَبُ كَيْفَ إِذْنُ أَحْجَمْتُ عَنْ الرَّدِّ عَلَيْهِ!

١٣٥

لَكِنُّ الْمَوْقِفَ لَمْ يَتَغَيَّرْ: لَيْسَ الْإِحْجَامُ بَدِيلاً عَنْ رَدِّي الْآنَ!
فَسَاكْتُبُ لِلشَّابِّ خِطَابًا يَحْفِلُ بِالتَّوْبِيخِ اللَّاذِعِ
وَسَتَحْمِلُهُ أَنْتَ إِلَيْهِ. هَلْ تَقْبَلُ يَا سِيلْفُوسُ؟

سِيلْفُوسُ: وَبِكُلِّ سُرُورٍ يَا فَيِّي.

فَيِّي: وَسَاكْتُبُهُ فَوْراً! فَاِلْمَادَّةُ جَاهِزَةٌ فِي ذِهْنِي وَبِوُجْدَانِي

وَسَتَّغْدُو كَلِمَاتِي لِأَذْعَةِ الْوَقْعِ عَلَى إِجْازِ بَيَانِي

١٤٠

هَيَّا نَمْضِي يَا سِيلْفُوسُ.

(يُخْرِجَانِ)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(الغابة. تدخل روزالند المنتكرة في زى جانيميد وسيليا التى تسمى نفسها إليانا، مع

چاك)

چاك: أرجوك أيها الشاب الجذاب، ردنى معرفة بك..

روزالند: يقولون إنك رجل مكتئب حزين.

چاك: هذا صحيح. وأنا أحب ذلك خيراً من الضحك.

روزالند: إن التطرف فى هذا أو ذاك ذميم، والمتطرف يعرض نفسه للانتقاد من

الجميع أكثر مما يتعرض السكارى.

چاك: من الخير أن يحزن الإنسان ولا ينطق.

روزالند: إذن فمن الخير أن يصبح عموداً من الخشب!

چاك: ليس اكتئابى مما يصيب العلماء، من حسد وتنافس، ولا الموسيقين،

من تهويماتهم وأوهامهم، ولا رجال البلاط، من التفاخر والزهو،

ولا الجنود من الطموح، ولا المحامين من اغتنام الفرص، ولا النساء

من التزين المتحذلق، ولا العاشق من هذا كله، ولكن اكتئابى من نوع

فريد خاص بى، يتركب من عناصر كثيرة مستخرجة من أشياء كثيرة،

بل مما اكتسبته من خبرات متنوعة من رحلاتي، وعندما أتفكر فيها،
أجد أن تأملِي يغشاني بغلالة من حزن بالغ التقلب في طبعه.

روزالند: أنت رحالة إذن! أقسم أن مبررات حزنك قوية. لكنني أخشى أن
تكون قد بعث أراضيك لتشاهد أراضى الآخرين. فإذا شاهدت الكثير
ولم تملك شيئاً أغنيت عينيك وأفقرت يديك!

٢٠

جاك: لا بل إنني كسبت خبرتي!

(يدخل أورلاندو)

روزالند: وخبرتك تدفعك إلى الحزن. إنى لأوثر أن يكون لى مهرج يثير فرحى
من خبرة تثير حزنى - فما بالك بمشقة السفر لاكتسابها!

٢٥

أورلاندو: صَبَّاحَ خَيْرٍ وَهَنَاءٍ رُوزِ كُنْدُ يَا عَزِيزَتِي.

جاك: لا لا! إذن حفظكما الله إن كنتما ستحدثان بالشعر المرسل!

(يخرج جاك)

روزالند: إلى اللقاء يا مسيو رحالة! احرصْ على اللُّغَةِ فى كلامك وارتداء

٣٠

الحُلَلِ الغريبة! هَوْنٌ من شأن مَحَاسِنِ وطنك جميعاً! تخل عن حبك

لأُصُولِكَ حتى لتكاد تقول يا رب لِمَ خَلَقْتَنِي على هذه الصورة، وإلا

لنْ أتصورَ أنك ركبت الجندول! (إلى أورلاندو) كيف حالك يا

أورلاندو؟ أين كنت طيلة هذه المدة؟ أنت عاشق؟ إذا خدعتني خُدْعَةً

٣٥

أخرى كهذه فلا أريد أن يقع بصرى عليك أبداً.

أورلاندو: حبيبتي روزالند الجميلة! إنني أتيت في غضون ساعة من موعدى.

روزالند: تتأخر ساعة عن موعد غرامى؟ إنَّ من يقسم الدقيقة إلى ألف جزء، ٤٠

ثم يتأخر جزءاً واحداً من الألف من هذه الدقيقة عن موعد غرامى،

يُقَالُ إِنَّ رَبَّ الْحُبِّ قَدْ أَلْقَى الْقَبْضَ عَلَيْهِ، وَإِنْ كُنْتَ أَوْكَدَ أَنَّ قَلْبَهُ لَمْ

يُصَبِّ بِسَهَامِ الْحُبِّ!

أورلاندو: الصفح عزيزتى روزالند. ٤٥

روزالند: نعم، إذا تأخرت على هذا النحو بعد ذلك فلا أريد أن يقع بصرى

عليك. والأفضل أن يخطب ودى حلزون.

أورلاندو: حلزون؟

روزالند: نعم حلزون، فإنه رغم بطء قدمه يحمل بيته، وهو قوقعة، فوق ٥٠

رأسه، وهذا فى رأى مَهْرٍ أَفْضَلُ مما تستطيع تقديمه أنت لأى امرأة.

والى جانب هذا فهو يأتى بمصيره معه.

أورلاندو: وما ذاك؟

روزالند: القرنان طبعاً! وهما اللذان تَمُنُّ الزوجة على أمثالك بهما. ولكنه

يأتى مسلحاً بما كُتِبَ له ويحول دون الاقتراء على زوجته. ٥٥

أورلاندو: الفضيلة لا تأتى بالقرون وحبيبتي روزالند فاضلة.

روزالند: وأنا حبيبتك روزالند.

سيليا: يسره أن يدعوك بهذا الاسم، ولكن لديه روزالند أخرى ذات صورة ٦٠

أجمل منك .

روزالند : هيا! اخطبُ ودي ويثني غرامك! فمزاجي الآن مزاج العطلة الهائلة

ومن المحتمل أن أستجيب لك . ماذا عساك أن تقول لي الآن لو كنتُ

أنا حبيبتك روزالند حقاً وصدقاً؟ ٦٥

أورلاندو : كنت أقبّلها قبل أن أتكلم .

روزالند : لا! الأفضل أن تتكلم أولاً ، فإذا تعثرت ولم تجد ما تقوله ، أمكنك

أن تنتهز الفرصة لتقبيلي . والخطيب المصقع عندما تنفذ كلماته

يبصق ، والعاشق عندما تنفذ أفكاره (وقانا الله ذلك) لن يجد بديلاً ٧٠

خيراً من التقيل .

أورلاندو : وكيف إن أنكرت عليه القبله؟

روزالند : إذن تجبرك على التوسل إليها فيبدأ موضوع جديد .

أورلاندو : من ذا الذي تنفذ أفكاره أمام فتاته المحبوبة؟ ٧٥

روزالند : ذلك أنت وأقسم! أعني لو كنت فتاتك وإلا ظننت أن عفتي أعظم

من ذكائي ومهارتي!

أورلاندو : تعين أخرج عن خطبتى ودك؟

روزالند : لم تخرج مما ترتديه وإن خرجت عن طلب الود . ألسنت أنا حبيبتك ٨٠

روزالند؟

أورلاندو : يسرني بعض السرور أن أقول إنك هي ، لأنني سوف أتحدث عنها .

روزالنند : إذن، ما دمتُ تقمصتُ شخصيتها، أقول إننى أرفضك.

اورلاندو : وإذن، أقول بشخصى الحقيقى، إننى أموت! ٨٥

روزالنند : كلا بالحق! وكُلُّ من يموت نيابة عنك. هذه الدنيا المسكينة عمرها

يقرب من ستة آلاف عام، وعلى امتداد هذا الزمن الطويل، لم يمِ

أحد بشخصه فى سبيل الحب! أما طرويلوس فقد هَشَّمَتُ رأسه

هِرَاوَةَ فى يد إغريقى، ولكنه فعل كل ما فى طوقه حتى يموت قبل ٩٠

ذلك، وهو نموذج من نماذج الحب الصادق. وأما لياندر فكان يمكن

أن يعيش سنوات كثيرة هنيئة، ولو اعتزلت حبيبته هيرودنيا

وترَهَبَّتْ، لولا أنه ذهب فى ليلة صيف دافئة ليستحم فى مياه

الدردنيل، ذلك الشاب الصالح، فأصابه تقلص عضلى، وغَرِقَ! ٩٥

والمؤرخون الأغبياء فى ذلك العصر انتهوا إلى أن هيرودنت مدينة

سيستوس كانت السبب! ولكن هذه كلها أكاذيب! لقد مات الرجال

على مر التاريخ وأكلهم الدود ولكن ليس فى سبيل الحب!

اورلاندو : ليت حبيبتي روزالنند لا ترى هذا الرأى، إذ أعترف بأنها إن قَطَّبْتُ ١٠٠

جبينها مرة واحدة أهلكتنى!

روزالنند : أقسم بيدي هذه، ذلك لا يهلك ذبابة! ولكن هيا! سأصبح الآن

روزالنند الأقرب إلى مزاج القبول. فَسَلِّنى ما شِئتَ ولن أرفض.

اورلاندو : أَحِبِّينى إذن يا روزالنند. ١٠٥

روزالنند: نعم، أقسم إنى سوف أحبك، أيام الجمعة والسبت وكل الأيام.

اورلاندو: وهل تقبلين الزواج بى؟

روزالنند: نعم، وعشرين من أمثالك.

١١٠ **اورلاندو:** ماذا تقولين؟

روزالنند: أَلَسْتُ رَجُلَ خَيْرٍ؟

اورلاندو: أرجو أن أكون كذلك.

روزالنند: وإذن هل يمكن أن يَسْتَكْثِرَ شخصٌ ما يَرْجُوهُ مِنْ خَيْرٍ؟ هيا يا أختى،

ستلعبين دور الكاهن وتؤدين مراسم زواجنا. أعطنى يدك يا

١١٥ **اورلاندو.** ماذا تقولين يا أختى؟

اورلاندو: أتوسل إليك، زوجينا.

سيليا: لا أعرف الصيغة الرسمية.

روزالنند: لابد أن تقولى "هل تقبل يا أورلاندو..."

١٢٠ **سيليا:** يكفى. هل تقبل يا أورلاندو أن تتزوج روزالنند هذه؟

اورلاندو: أقبل.

روزالنند: نعم ولكن متى؟

اورلاندو: عجبًا الآن! بأسرع ما تستطيع تزويجنا.

١٢٥ **روزالنند:** إذن عليك أن تقول "أقبل أن أتزوجك يا روزالنند"

اورلاندو: أقبل أن أتزوجك يا روزالنند.

روزالنـد : (إلى سيليا) ربما سألتك عن سلطة عقد القران فى يدك . (إلى

أورلاندو) لكننى أقبل الزواج بك يا أورلاندو . وهكذا تستبق الفتاة

بإجابتها سؤال الكاهن ! والمؤكد أن أفكار المرأة تسبق أفعالها . ١٣٠

أورلاندو : وهو شأن جميع الأفكار - فهى مجنحة .

روزالنـد : والآن قل لى كم يطول احتفاظك بها بعد أن ملكتها؟

أورلاندو : إلى الأبد ويوم واحد . ١٣٥

روزالنـد : قل يوماً واحداً واحذف الأبد . لا لا يا أورلاندو! الرجل فصل ربيع

عندما يخطب الود، وفصل شتاء عندما يتزوج . والفتاة ذروة الربيع

وهى عذراء، ولكن جو سمائها يتغير عندما تتزوج . سأكون أشد

غيرة عليه من ذكر الحمام الجبلى على وليفته، وأشد صخباً من البيغاء ١٤٠

عند المطر، وأشد ولعاً من القرد بكل جديد، وأشد تقلباً فى رغباتى

من النساء! ولسوف أبكى دونما سبب مثل ديانا فى ماء النبع حين

تكون ميالاً إلى المرح، ولسوف أضحك مثل الضبع حين تكون ميالاً

إلى النعاس . ١٤٥

أورلاندو : ولكن هل تفعل حبيبتى روزالنـد ذلك؟

روزالنـد : أقسم بحياتى أن ستفعله .

أورلاندو : عجباً! ولكنها حصيفة .

روزالنـد : طبعاً، وإلا ما كان لها من الحصافة ما يمكنها من ذلك - فكلما ١٥٠

ازدادت حصافة المرأة ازداد دهاؤها فى التمرد! أغلق الباب على دهاء
المرأة يخرج من النافذة! أغلق النافذة يخرج من ثقب مفتاح الباب.
أغلق الثقب ينطلق الدهاء مع الدخان فى المدخنة.

أورلاندو: لو رزق الرجل بامرأة لها هذا الدهاء لتساءل "أيان تمضى يا دهاء؟" ١٥٥
روزالند: لا! ربما استطعت التحكم فيه حتى تشهد دهاء زوجتك وقد ذهب بها
إلى فراش جارك.

أورلاندو: وأى تحايل يهيؤه الدهاء يمكنه تبرير ذلك؟
روزالند: أقسم إنها ستقول إنها ذهبت تطلبك هناك. ولن يتسنى لك ألا تصغى ١٦٠
إلى إجابتها إلا لو تزوجتها من دون لسانها. إن لم تستطع المرأة
تحويل خطئها إلى خطأ من جانب زوجها، فأنا أدعو الله ألا يجعلها
ترضع طفلاً أنجبته أبداً، إذ سوف تنشئه نشأة الحمقى!

أورلاندو: على مدى الساعتين المقبلتين يا روزالند، سوف أغيب عنك. ١٦٥
روزالند: آسفة يا حبيبى الغالى! لا أقدر أن أقضى هذا الوقت بدونك.
أورلاندو: لابد أن أكون لدى الدوق حول مائدة الغداء. وأعود إليك فى الساعة
الثانية.

روزالند: لا بأس افعل ما شئت! افعل ما شئت: كنت أعرف أن هذه ١٧٠
حقيقتك. وقد قال لى أصدقائى ما يفيد هذا ولم يختلف رأى عن
آرائهم. إن لسانك المعسول فاز بقلبى. فلنقل إننا فقدنا فرداً وحسب،

وإذن أقبل يا موت! هل حددت الموعد فى الساعة الثانية؟

اورلاندو : نعم حبيبتي روزالند.

١٧٥

روزالند : أقسم بالحق، وبكل الصدق، والله شاهد علىّ، وبجميع الأيمان

الجميلة غير الخطرة، إنك إن نكثت بذرة واحدة من وعدك، أو

تأخرت دقيقة واحدة عن موعدك، سأقول إنك أشد حائث للوعد

يرثى له، وأشد العشاق خَوَاءً، وأبعد مَنْ يُختار من حشد الخونة ١٨٠

الأفظاظ جدارة بمن تسميها روزالند. وعليك من ثم أن تحذر إصدار

هذا الحكم عليك وأوف بوعدك.

اورلاندو : سافى به وفائى بالنذر الدينى كما لو كنت حقاً روزالند حبيبتي.

١٨٥

والآن وداعاً.

روزالند : يعنى! الزمن هو القاضى الحكيم الذى ينظر فى أمر أمثال هؤلاء

المذنبين. وإذن فلندع الزمن يصدر حكمه. إلى اللقاء.

(يخرج أورلاندو)

سيليا : لقد أسأت صراحة إلى جنسنا فى هذا الهذر الصادر منك عن الحب!

لا بد أن نثف ريشك ونخلع عنك صدارك وسروالك فنجعلهما فوق ١٩٠

رأسك حتى ترى الدنيا ما فعلته أنثى الطائر بعشها!

روزالند : بنت عمى بنت عمى بنت عمى! ليتك يا بنت عمى اللطيفة تعرفين

مدى عمق حبى! ولكن قلبى لا يسبر له غور، ولا يعرف له قاع، ١٩٥

مثل خليج البرتغال.

سيليا : الأحرى بك أن تقولى إنه لا قاع له، إذ ما إن تسكبى العاطفة فيه

حتى تتسرب وتضيع!

روزالند : لا! بل إنى لأدعو الآن كيوبيد، ذلك النفل الخبيث ابن فينوس!

من أنجبه الخيال وتشكل من نزوة فخرج من رحم الجنون! إننى أدعو ٢٠٠

ذلك الغلام الكفيف الوغد الذى يخدع أبصار الجميع لأن نور عينيه

انطفأ! أدعوه للحكم على مدى عمق غرامى. ولأصارك يا إليانا

بأننى لا أحتمل ابتعاد أورلاندو عن بصرى. سأطلق كى أبحث عن

ظل كيما أذفر زفراتى فيه حتى يأتى. ٢٠٥

سيليا : وسوف أنام أنا.

(تخرجان)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل چاك مع بعض اللوردات والمقيمين فى الغابة)

چاك : ومن منكم صاد هذا الغزال؟

اللورد ١ : أنا يا سيدى!

چاك : دعونا نقدمه للدوق محتفلين به مثل فاتح رومانى، ومن الأنسب أن

نركبَ قرنى الغزال على رأسه كأنهما إكليل غار! ألا تحفظ أغنية يا ٥

ابن الغاب تناسب هذا الغرض؟

ابن الغاب: أحفظ يا مولاي.

جاءك: إذَنْ غَنَّاها. وليس يهم انسجام اللحن ما دامت بها الضجة المطلوبة!

ابن الغاب: (يغنى)

١٠

بِمَاذَا نُكَافِيُ صَائِدَ هَذَا الْغَزَالِ السَّمِينِ؟

سَنُلْبِسُهُ جِلْدَهُ ثُمَّ نَجْعَلُ قَرْنَيْهِ فَوْقَ الْجَبِينِ!

جاءك: فغنوا له وهو ماض لداره! وسوف يكون على الكل ترديد لحن قراره!

ابن الغاب: (يغنى)

١٥

هُنَا لَنْ يُصِيبَكَ خِزْيٌ وَعَارٌ لَمَلْبَسِ قَرْنٍ بِرَأْسِكَ

فَمِنْ قَبْلِ عَهْدِكَ كَانَ يَزِينُ مَفَارِقَ أَهْلِكَ

فَكَانَ رَفِيعًا عَلَى رَأْسٍ جَدُّكَ

وَكَانَ كَذَلِكَ فَوْقَ جَبِينِ أَيْبِكَ

وَهَذِي الْقُرُونُ إِذَنْ ذَاتُ شَأْنٍ عَظِيمٍ

فَلَا يَسْخَرَنَّ أَحَدٌ أَوْ يُبَادِرُ إِلَى أَيْ ضِخْكَ ذَمِيمٍ

إِذَا الْقَرْنُ لَاحَ عَلَى رَأْسِ شَخْصٍ كَرِيمٍ

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. تدخل روزالند وسيليا)

روزالند: ماذا تَرَيْنَ الآن؟ أَلَمْ يُجَاوِزِ الْإِنْتِظَارُ السَّاعَةَ الثَّانِيَةَ؟

وَلَا نَرَى أَثَرًا لِأُورَلَانْدُوا

سيليا: أؤكد لك أن حبه الخالص وذهنه القلق حملاه على حمل قوسه

وسهامه والانطلاق إلى حيث غلبه النعاس.

لكن انظري من القادم!

(يدخل سيلفيوس)

سيلفيوس: قد جِئْتُ فِي مُهِمَّةٍ إِلَيْكَ أَيُّهَا الشَّابُّ الْوَسِيمُ:

مَحَبُّوبَتِي فِيِّي رَجَّتْنِي أَنْ أُسَلِّمَ الْخِطَابَ هَذَا لَكَ!

(يسلم خطابًا إلى روزالند)

لَا أَعْرِفُ الْمَكْتُوبَ فِيهِ غَيْرَ أَنَّنِي حَدَسْتُ مِنْ

تَقْطِيبِهَا وَمَا اعْتَرَاهَا مِنْ تَوَثُّرٍ فِي الْحَرَكَةِ

أَثْنَاءَ تَسْطِيرِ الْكَلَامِ فِي الْخِطَابِ أَنَّهُ

لَا بُدَّ غَاظِبُ النَّبَرَةِ! أَرْجُوكَ أَنْ تَصْفَحَ عَنِّي

فَمَا أَنَا إِلَّا رَسُولٌ لَيْسَ لِي ذَنْبٌ بِهَذَا.

(روزالند تقرأ الخطاب)

روزالند: إِنَّ الصَّبْرَ لَيَفْزَعُ فَزَعًا مِنْ مَضْمُونِ رِسَالَتِهَا

بَلْ يَتَّبَعُهُنَّ تِيهَا! مَنْ يَتَّحَمَلُ مَا فِيهَا يَتَّحَمَلُ أَيَّ بَلَاءٍ!
 ١٥ تَذَكَّرُ أَنِّي لَسْتُ وَسِيمًا وَبَانِي مُنْعَدِمُ الْأَخْلَاقِ
 وَتَقُولُ بَانِي مُتَعَالٍ . . وَمُحَالٌ أَنْ تَهْوَانِي حَتَّى
 لَوْ نَدَرَ رِجَالُ الْأَرْضِ قَبَاتُوا كَالْعَنْقَاءِ! رُحْمَاكَ إِلَهِي!
 لَيْسَ هَوَى الْبِنْتِ بِأَرْثَبَ أَبْغَى صَبْدَةٍ!
 لِمَ تَكْتُبُ لِي ذَلِكَ؟ اسْمَعْ يَا رَاعِي الْغَنَمِ اسْمَعْ!
 ٢٠ إِنَّكَ وَأَضِيعُ هَذَا الْمَكْتُوبِ!

سيلفيوس: كَلَّا وَأَوْكَدُ أَنِّي لَا أَعْرِفُ مَضْمُونَهُ! فَبَيِّ كَاتِبَتُهُ!

روزالنند: 'اطْلَعْ مِنْ دُول'! أَنْتَ مُغْفَلٌ!

وَتَطَرَّفْتَ بِحُبِّكَ كُلَّ تَطَرُّفٍ!

إِنِّي شَاهَدْتُ هُنَالِكَ يَدَهَا . . كَانَتْ مِثْلَ الْجِلْدِ الْمَدْبُوعِ!

٢٥ صَفَرَاءُ تَمِيلُ إِلَى الْحُمْرَةِ حَتَّى أَنِّي كُنْتُ أَظُنُّ الْبِنْتَ
 بِيَدِهَا قُفَّارٌ غَيْرُ جَدِيدٍ! لَكِنِّي كُنْتُ أَشَاهِدُ يَدَهَا!
 كَانَتْ يَدُهَا يَدَ رَبَّةٍ مَنَزَلٍ! لَكِنُ ذَلِكَ غَيْرُ مُهِمٍّ.
 فَأَنَا أَرْعَمُ أَنَّ خِطَابَكَ هَذَا لَمْ تَكْتُبَهُ الْبِنْتُ.
 وَبَانَ مُؤَلَّفُهُ وَكَذَلِكَ كَاتِبُهُ رَجُلٌ.

٣٠ سيلفيوس: بَلْ هُوَ مِنْ وَضْعِ فَتَاتِي

روزالنند: عَجَبًا! فَالْأَسْلُوبُ هُنَا أَسْلُوبُ هُجُومٍ قَاسٍ

- أُسْلُوبُ تَحَدُّ لِنَزَالِ أَفْلَا تَتَحَدَّانِي الْآنَ كَمَا
يَتَحَدَّى التُّرْكِيُّ مَسِيحِيًّا؟ ذِهْنُ الْأُنْثَى صَافٍ وَرَقِيقٌ
لَا يُمَكِّنُهُ أَنْ يَتَكَبَّرَ كَلَامًا فَظًّا وَيَهْدِي الْعِلَظَةَ
مِثْلَ كَلَامِ الْأَحْبَاشِ أَشَدَّ سَوَادًا فِي وَقْعِهِ
مِنْ ظَاهِرِ بَشَرَتِهِ. أَتَوَدُّ سَمَاعَ الْمَكْتُوبِ؟
سِيلْفِيُوسُ: مِنْ فَضْلِكَ إِذْ إِنِّي لَمْ أَسْمَعْ مَا فِيهِ قَطُّ
وَسَمِعْتُ بِمَا رَادَّ عَنِ اللَّارِمِ عَنْ قَسْوَةِ فَيْبَى.
رُوزَالْنِدُ: الْبَنْتُ تُمَثِّلُ دَوْرَ الْمُتَعَالَى! وَاسْمَعْ مَا كَتَبْتُ تِلْكَ الطَّاعِيَةَ!
٣٥ (تَقْرَأُ) "هَلْ رَبُّ أَنْتَ تَحَوَّلْتَ إِلَى رَاعٍ حَادِقٍ
كَيْ تُلْهَبَ قَلْبَ فَتَاةٍ بِغَرَامٍ حَارِقٍ؟"
هَلْ تَقْدِرُ أَنْتِ أَنْ تَشْتُمَ هَذَا الشَّتْمَ؟
سِيلْفِيُوسُ: أَتَقُولُ عَلَى هَذَا شَتْمًا؟
رُوزَالْنِدُ: (تَقْرَأُ) "وَلِمَاذَا بَعْدَ تَخْلِيكِ عَنِ الصِّفَةِ الرَّبَّانِيَّةِ
٤٠ هَاجَمْتَ فُرَّادَ فَتَاةٍ خَالِصَةِ النِّيَّةِ؟"
أَسَمِعْتُمْ يَوْمًا مَا يَعْدِلُ هَذَا شَتْمًا؟
"عَيْنُ الرَّجُلِ بِهَذَا الْحُبِّ تُطَارِحُنِي
لَكِنْ لَنْ تَقْدِرَ أَبَدًا أَنْ تَطْرَحَنِي!"
تَعْنِي أَنِّي وَخَشُ

- ٥٠ إن يَكُنْ اسْتِهْزَأُوكَ بِي فِي تِلْكَ النَّظَرَةِ
أَوْقَدَ فِي النَّفْسِ لَهَيْبَ الْأَشْوَاقِ الْحَرَّةِ
فَتُرَى مَا يُمَكِّنُ أَنْ يَحْدُثَ لِي الْآنَ
لَوْ نَظَرْتَ عَيْنَاكَ إِلَى عَيْنِي بِحَنَانٍ
إِنْ كُنْتَ تُعَاتِبُنِي وَتُؤَنِّبُنِي فَارِيدُ غَرَامًا
٥٥ كَيْفَ سَأَغْدُو إِنْ بَشَتْ شَفَتَاكَ هَيَامًا؟
مَنْ يَحْمِلُ هَذَا الْحُبَّ الْآنَ إِلَيْكَ
لَا يَذَرِي شَيْئًا عَنْ حُبِّي لَكَ
أَرْجُو أَنْ تُرْسِلَ مَخْتُومًا مَعَهُ رَدَّكَ
وَتَقُولَ إِذَا كَانَ يُفْزِعُكَ وَشَبَابُكَ
٦٠ يَقْبَلُ إِخْلَاصِي فِي حُبِّي لَكَ
كَيْ تَحْظِيَ بِي وَيَمَّا أَمْلِكُ
أَوْ أُرْسِلَ مَعَهُ رَفْضًا لِغَرَامِي
كَيْ أَتَدَبَّرَ كَيْفَ يَكُونُ حِمَامِي

سيلفيوس: أَتَقُولُ عَلَى هَذَا شَتْمًا؟

سيليا: وَأَهَا لَكَ مِنْ رَاعٍ مُسْكِينٍ!

روزالنند: هل تشعرين بالإشفاق عليه؟ لا إنه لا يستحق الشفقة. كيف تحب ٦٥

مثل هذه المرأة؟ أتعجبها حتى تجعلك آلة موسيقية وتعزف عليها وعليك

الحانًا كاذبة؟ ذلك لا يطاق! فليكن! افعل ما شئت معها إذ أرى أن
 الحب قد أحالك ثعبانًا أليفًا. اذهب وقل لها إن كانت تحبني فإني
 أمرها أن تحبك. فإن لم تحبك فلن أقبلها حتى تتوصل من أجلها لى. ٧٠
 لو كنت عاشقًا مخلصًا فامض إليها دون أن تلفظ كلمة واحدة! فقد
 أتانا الآن رائر جديد!

(يخرج سيلفيوس)

(يدخل أوليفر)

أوليفر: عِثْمًا صَبَّاحًا أَيُّهَا الْجَمِيلَانِ! أَرْجوكُما هَلْ تَعْرِفَانِ
 ٧٥ كَوْخَ رَاعٍ حَوْلَهُ سِيَّاحٌ مِنْ مَزَارِعِ الزَّيْتُونِ؟
 وَكَيْفَ أَهْتَدَيْ إِلَيْهِ هَا هُنَا عَلَى مَشَارِفِ الْغَابِ؟
سيليا: غَرْبِيَّ مَكَانِي فِي بَطْنِ الْوَادِي التَّالِي:
 إِنْ تَمْشِ فَتَتَّبِعْ صَفًّا مِنْ أَشْجَارِ الصَّفْصَافِ
 وَجَعَلْتَ الصَّفَّ عَلَى يَدِكَ الْيُمْنِي بِحِذَاءِ غَدِيرٍ يَتَغْنَى بِخَرِيرِ
 ٨٠ جِثَّتْ إِلَيْهِ! لَكِنَّ الْكَوْخَ السَّاعَةَ مَهْجُورٌ.
 أَقْصِدْ لَا أَحَدَ بِهِ فِي هَذِي السَّاعَةِ.
أوليفر: إِنْ كَانَ يَنْبَغِي لِعَيْنٍ أَنْ تُفِيدَ مِمَّا قَالَهُ لِسَانٌ
 يَنْبَغِي لِي أَنْ أَقُولَ إِنَّنِي عَرَفْتُ كُلَّ مِنْكُمَا اسْتِنَادًا لِلَّذِي
 سَمِعْتُهُ مِنَ الْأَوْصَافِ: مَا تَلْبَسَانِ مِنْ مَلَابِسٍ وَسِنْكُمَا الصَّغِيرَةُ!

٨٥

قِيلَ "الغلامُ وَسِيمٌ! وذُو مَلامِحٍ كالأنثى

ويكتسى مَلامِحَ الأختِ الجميلةِ! أمَّا الفتاةُ فإنَّها قصيرةٌ

وَذَاتُ سُمْرَةٍ أَشَدَّ مِنْ أَخِيهَا". أَلَسْتُما

أَصْحَابَ ذَلِكَ الْكُوخِ الذِي سَأَلْتُ عَنْهُ؟

سيليا: لَيْسَ مِنْ دَوَاعِي فَخْرِنَا وَقَدْ سُئِلْنَا أَنْ نُجِيبَ بِالْإِيجَابِ

٩٠

أوليفر: أَوْرَلَانْدُو يَبْعَثُ لَكُمَا بِتَحِيَّاتِهِ!

وَلِشَابٍ يَدْعُوهُ رُورَالَنْدُ

يُرْسِلُ مِنْدِيلًا خَضِبَهُ الدَّمُ. أَوَ أَنْتَ هُوَ؟

روزالند: هَذَا حَقٌّ. مَاذَا تَبَيَّنَ مِنْ هَذَا؟

أوليفر: بَعْضَ مَلامِحِ عَارٍ يَكْسُونِي. . . هَلْ أَفْضَى لَكُمَا بِحَقِيقَةِ أَمْرِي

٩٥

وَبِكَيْفِيَّةِ تَخْضِيبِ الْمِنْدِيلِ وَأَسْبَابِهِ. . . وَمَكَانِ حَدُوثِهِ؟

سيليا: أَخْبِرْنَا أَرْجُوكَ!

أوليفر: تَرَكْنَا الْيَافِعُ أَوْرَلَانْدُو آخِرَ مَرَّةٍ

وَأَعَدَّا الْعَوْدَةَ لَكُمَا بَعْدَ مُرُورِ السَّاعَةِ

وَعَدَا يَتَجَوَّلُ فِي الْغَابِ

١٠٠

وَيَتَّخِذُ طَعَامًا مِنْ شُهْدِ الْحُبِّ وَصَابِهِ

حَتَّى وَقَعَ الْآنِي: أَلْقَى النَّظَرَ إِلَى نَاحِيَةٍ فَرَأَى عَجَبًا!

شَاهَدَ شَجَرَةً بَلُوطٍ طَالَ عَلَيْهَا الْقِدَمُ

- ويكسو الطُّحْلُبُ أَغْصَانًا شَاخَتْ فِيهَا!
 وذَوَائِبُ هَذِي الشَّجَرَةِ عَارِيَّةٌ جَفَّتْ مِنْ طُولِ الْعُمُرِ!
 ١٠٥ ورَأَى تَحْتَ الشَّجَرَةِ رَجُلًا أَشْعَثَ أَغْبَرَ
 يَكْسُو الشَّعْرُ الْكَثُّ مُحْيَاهُ وَقَدْ رَقَدَ عَلَى ظَهْرِهِ
 ورَأَى ثُعْبَانًا أَخْضَرَ ذَا لَوْنٍ ذَهَبِيٍّ يَلْتَفُّ عَلَى رَقَبَتِهِ
 وَيُحَرِّكُ رَأْسًا يَتَلَوَّى فِي خِفَّةٍ . . مُقْتَرِبًا يَتَهَدَّدُ
 فَتَحَةً فَمِ ذَاكَ النَّائِمِ! لَكِنْ فُوجِيَ ذَاكَ الثُّعْبَانُ
 ١١٠ بِرُؤْيَا أَوْرَلَانْدُو فَتَحَلَّلَ مِنْ رَقَبَةِ ذَاكَ النَّائِمِ
 وَانْسَلَّ بَعِيدًا يَتَلَوَّى أَوْ يَزْحَفُ فِي أَجْمَةٍ!
 وَيُظِلُّ الْأَجْمَةُ كَانَتْ تَرْقُدُ قَابِعَةً لِبُؤَةِ
 كَانَتْ كُلُّ ضُرُوعِ اللَّبُؤَةِ قَدْ جَفَّتْ
 وَتُلَامِسُ أَرْضَ الْغَابِ بِرَأْسٍ يَتَحَفَّزُ أَوْ يَتَرَبَّصُ كَالْقِطِّ
 ١١٥ عَسَى أَنْ يَتَحَرَّكَ ذَاكَ النَّائِمِ! إِذْ يَقْضِي
 طَبْعُ مُلُوكِ الْغَابِ مِنَ الْوَحْشِ بِالْأُ
 تَفْتَرِسَ سِوَى الْأَحْيَاءِ وَتَأْنَفُ مَنْ يَبْدُو مَيِّتًا!
 شَاهِدَ أَوْرَلَانْدُو هَذَا فَاقْتَرَبَ مِنَ الرَّجُلِ
 وَأَدْرَكَ أَنَّ النَّائِمَ كَانَ أَخَاهُ . . أَخَاهُ الْأَكْبَرُ
 ١٢٠ سِيلِيَا: عَجَبًا! سَمِعْتُهُ يُشِيرُ لِلْأَخِ الْمَذْكُورِ نَفْسِهِ

وقال إنه أشدُّ من رأى من الرجال بعداً

عن ثوابت الطبيعة السوية!

أوليفر: أصاب إذ إنى لأعلم الجميع أنه 'غير طيعي'!

روزالند: لكن عد لحديثك عن أورلاندو! هل ترك أخاه هناك طعاماً

١٢٥

يشبع جوع اللبوة ذات الضرع الحارى؟

أوليفر: أدار مرتين ظهره وأظهر اعتزامة على الرحيل

لكن رابطة الأخوة ذات نبل بدد الثار المبيت!

وفار طبع الخير عنده على ظهور تلك الفرصة المواتية

فانقضّ مشتبكاً مع اللبوة! وإذ بها سرعان ما سقطت أمامه

١٣٠

كان القتال صاخباً فصحت من رقادى التمس!

سيليا: هل أنت أخوه؟

روزالند: هل كنت من أنقذه أورلاندو؟

سيليا: هل أنت من دبّرت قتله مراراً؟

أوليفر: كان المذكور أنا. لكن ليس هو الآن أنا!

١٣٥

لا أخجل من إطلاعكم بالحق على ما كنت عليه

إذ ما أعذب ما أصبحت عليه بعد التوبة فغدا حالى الآن!

روزالند: بل عد إلى المنديل بالدم الذى يخضبه.

أوليفر: فوراً! أقول إننا غسلنا بالدموع من بنات الفطرة الرحيمة

حِكَايَةَ الَّذِي جَرَى لَنَا مِنْ أَوَّلِ الْأَمْرِ لِأَخِيرِهِ
 وَمَا الَّذِي رَمَانِي آنَذَاكَ فِي ذَاكَ الْمَكَانِ الْقَفْرِ .
 ١٤٠
 وَيَاخْتِصَارِ جَاءَ بِي إِلَى الدُّوقِ الْكَرِيمِ فَاَنْتَقَى
 لِي مَلَبَسًا جَدِيدًا ! وَبَعْدَهَا أَتَانِي بِالطَّعَامِ وَالشَّرَابِ
 مُوصِيًا إِيَّايَ أَنْ أُحِبَّ هَذَا الْأَخَ .
 وَقَادَنِي أَخِي فَوْرًا إِلَى كَهْفِهِ

١٤٥
 وَعِنْدَمَا خَلَعَ الْمَلَابِيسَ كُلَّهَا رَأَيْتُ فِي ذِرَاعِهِ
 جُرْحًا يَسِيلُ دَمًا . . مِنْ عَضَّةٍ نَزَعَتْ بِهَا اللَّبْوَةُ
 مِنَ الذَّرَاعِ بَعْضَ اللَّحْمِ ! وَإِذْ بِهِ يُغْمَى عَلَيْهِ !
 وَكَانَ فِي إِغْمَائِهِ يُنَادِي رُوزَالِنْدًا !

أَقُولُ بِاخْتِصَارٍ إِنِّي سَرَعَانِ مَا نَجَحْتُ فِي إِفَاقَتِهِ
 ١٥٠
 وَفِي تَضْمِيدِ جُرْحِهِ وَبَعْدَ بُرْهَةٍ إِذْ بِالْفَتَى ، بِقُوَّةٍ فِطْرِيَّةٍ
 فِي قَلْبِهِ يُرْسِلُنِي إِلَيْكُمَا حَتَّى وَإِنْ أَكُنْ غَرِيبًا عَنْكُمَا
 لِقِصِّ قِصَّتِهِ ! فَرُبَّمَا التَّمَسُّتُمَا الْأَعْدَارَ
 لِلْإِخْلَافِ بِالْمَوْعِدِ ! وَكَيْ أَقْدِمَ الْمِنْدِيلَ هَذَا
 مِنْ بَعْدِ أَنْ خَضَبَهُ دَمُهُ

١٥٥
 إِلَى الْفَتَى الرَّاعِي الَّذِي يَلْهُو بِأَنْ يُسَمِّيَهُ رُوزَالِنْدًا !

(يغمرى على روزالند)

سيليا: يا عَجَبًا ماذا بِكَ يا جَانِيمِيد؟ يا جَانِيمِيدَ الْمَحْبُوب!

أوليفر: يُغْمَى عَلَى الْكَثِيرِ إِنْ رَأَوْا دَمًا!

سيليا: بَلْ إِنْ السَّبَبَ يَزِيدُ عَلَى ذَلِكَ! يا جَانِيمِيد! يا ابْنَ الْعَمِّ!

أوليفر: انْظُرِي فَإِنَّهُ يُفِيقُ.

روزالن: أَوَدُّ أَنْ أَرْجِعَ لِلْبَيْتِ.

١٦٠

سيليا: وَسَنَأْخُذُكَ إِلَيْهِ.

(إِلَى أُوليفر) أَرْجُوكَ خُذْ بِيَدِهِ

أوليفر: هَوْنٌ يَا شَابُّ عَلَيْكَ! أَنْتَ رَجُلٌ؟

إِنَّكَ تَفْتَقِرُ إِلَى قَلْبِ الرَّجُلِ!

روزالن: أَفْتَقِرُ إِلَيْهِ وَأَعْتَرِفُ بِهَذَا!

اسمع يا هذا! سيري من شاهدي أني أحسنت تمثيل الدور! أرجوك ١٦٥

قل لأخيك كم أحسنت التمثيل. اسمع يا -

أوليفر: لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ تَمْثِيلًا. فِي وَجْهِكَ دَلَائِلُ مَفْحَمَةٍ تَقْطَعُ بَأَنَّ مَا شَهِدْنَاهُ

١٧٠

كَانَ إِحْسَاسًا صَادِقًا.

روزالن: بَلْ تَمْثِيلٌ وَأُوكَدُ لَكَ.

أوليفر: إِذْنِ تَشْجَعُ وَمِثْلُ دُورِ الرَّجُلِ.

١٧٥

روزالن: هَذَا مَا أَفْعَلُهُ وَلَكِنِّي أَقْسَمُ: كَانَ الْأَجْدَرُ بِي أَنْ أَكُونَ أَشْي!

سيليا: هَيَّا. إِنْ شَحَوْبِكَ يَزْدَادُ أَرْجُوكَ لِنُذْهِبَ لِلْبَيْتِ. وَتَعَالِ مَعَنَا أَيُّهَا

الرَّجُلُ الصَّالِحُ.

أوليفر : وَسَاتِي إِذْ لَا بُدَّ بِأَنْ أَحْمِلَ رَدًّا لِأَخِي

يُشْرَحُ كَيْفَ تَقَبَّلْتُ الْعُذْرَ أَيَا رورالند!

روزالند : سوف أتحايل لكتابة شيء ما . ولكن أرجوك أن تمتدح لأخيك إتقانى ١٨٠

تمثيل الدور . هل تمضى؟

(يخرج الجميع)

الفصل الخامس

المشهد الأول

(الغابة. يدخل تتشستون وأودرى)

تتشستون : سيتاح لنا الوقت يا أودرى! فاصبري يا أودرى الرقيقة!

أودرى : أقسم إن الكاهن كان يصلح لعقد قراننا، على الرغم من كل ما أبداه الرجل العجور من ملاحظات.

تتشستون : بل إن السير أوليفر بالغ الحبث يا أودرى! شرير يفسد النصوص المقدسة! ولكن هنا في الغابة يا أودرى شاباً يقول إن له حقاً فيك.

أودرى : نعم، أعرف من تعنى. وليس له أدنى حق عندي.

(يدخل وليم الريفى)

١٠ ها قد أتى من تعنى!

تتشستون : إنى أبتهج لرؤية مهرج ريفى ابتهاجى بالطعام والشراب! أقسم بالحق إننا - نحن ذوى اللماحية الوقادة - نتحمل مسئولية كبرى! ولسوف

نشرع فى السخرية والتهكم! لن نستطيع المقاومة!

وليم : عِمْ مِساءً يا أودرى.

١٥ **أودرى :** عِمْ مِساءً يا وليم.

وليم : وعمّ مساءً يا سيدى!

تتشستون : مساء الخير أيها الصديق الأكرم! البس قبعتك، غطّ رأسك! أرجوك

غطّ رأسك. كم عمرك يا صديق؟

٢٠

وليم : خمس وعشرون سنة.

تتشستون : سن النضج. اسمك وليم؟

وليم : وليم يا سيدى.

تتشستون : اسم جميل. ولدتَ فى الغابة هنا؟

وليم : نعم يا سيدى والحمد لله.

٢٥

تتشستون : الحمد لله - إجابة حسنة. أنت غنى؟

وليم : بالحق يا سيدى بَيْنَ بَيْنَ.

تتشستون : "بَيْنَ بَيْنَ" إجابةٌ جيدة، جيدة جداً، بل ممتازة جداً، ومع ذلك

فليست كذلك. إنها بين بين وحسب. أنت حصيف؟

وليم : نعم يا سيدى. ذكائى وقاد.

تتشستون : أنت تجيد الكلام. أذكر الآن قولاً مأثوراً: "يحسب المغفل أنه

حصيف، ولكن الحصيف يعرف أنه مغفل!" كان الفيلسوف الوثنى

إذا أراد أن يأكل العنب يفتح شفتيه حين يضعه فى فمه، وهو بذلك

يبين أن الأعناب خلقت للأكل والشفاه للفتح! هل تحب هذه الفتاة؟ ٣٥

وليم : فعلاً يا سيدى.

تتشستون : أعطني يدك. هل أنت متعلم؟

وليم : لا يا سيدى.

تتشستون : إذن دعنى أعلمك ما يلى : الامتلاك معناه التملك، ومن الأساليب ٤٠

البلاغية قولك إنَّ صَبَّ الشراب من كأس فى كوب، يَمْلَأُ الثانى

ويُفْرِغُ الأولى. وجميع الكتاب متفقون على أن لفظ 'إيسى' اللاتينى

معناه هو. ولست أنت 'إيسى' بل أنا هو!

وليم : أى 'هو' تعنى يا سيدى؟ ٤٥

تتشستون : هو يا سيدى الذى لابد أن يتزوج هذه المرأة. عليك إذن أيها المهرج

أن تَعْتَزِلَ (وبلغة السوقه أن 'ترك') الخُلْطَةَ (وبلغة الأجلاف

'الصحبة') مع هذه الأنثى (وبلغة العوام 'المرأة')، فإذا جمعنا العبارة

كانت "اعتزل الخلطة مع هذه الأنثى" وإلا فسوف تَفْنَى أيها المهرج! ٥٠

أو حتى يتيسر لك الفهم، سوف تموت! أو (زيادة للإيضاح) سوف

أقتلك، أو أقضى عليك، أو أنقلك من الحياة إلى الموت، ومن الحرية

إلى الرق! سوف أستخدم السم معك، أو الضرب بالفلقة، أو الطعن

بالسيف. وسوف أبادلك اللكمات بعد الكلمات، وأدبر لك ٥٥

المؤامرات، وأقتلك بمائة وخمسين طريقة! إذن فارتعد رُعباً وارحَلْ!

أودرى : ارحَلْ يا وليم الطيب.

وليم : أدام الله سرورك يا سيدى.

(يخرج وليم)

(يدخل كورين)

كورين : مولاي ومولاتى يطلبانك . هيا ! هيا بنا !

٦٠

تتشستون : انصرفى يا أودرى ! انصرفى مسرعة ! (إلى كورين) أنا قادم ! قادم !

(يخرج الجميع)

المشهد الثانى

(الغابة. يدخل أورلاندو وأوليڤر)

أورلاندو : هل من الممكن أن تحبها بعد هذه المعرفة الضئيلة؟ وأن تحبها بمجرد

رؤيتك إياها؟ وأن تخطب ودّها بعد أن أحببتها؟ وأن تجد لديها

الرضى عن خطبتك؟ وهل تعتزم المثابرة حتى تتمتع بها؟

أوليڤر : لا تشكك قط فى صدق عاطفتى الجارفة، أو تدهش لفقرها، أو

٥

لضالة معرفتى بها، أو خطب ودّها فجأة وقبولها إياى فجأة. بل قل

معى : إننى أحب إليانا وقل معها إنها تحبنى. واتفق معى ومعها فى

رجائنا الارتباط بالزواج. وسوف يكون هذا خيراً لك. فإننى سوف

أهبك منزل والدى وأتنازل لك عن ربع الأملاك التى آلت إلى من

١٠

المرحوم السير رولاند، كى أعيش وأموت هنا راعياً للغنم.

(تدخل روزالند متنكرة فى ثياب الفتى جانيמיד)

اورلاندو : فأنا أعلن رضاي، وليكن رواجك غداً، وسأدعو الدوق وجميع

أتباعه الهائثين. اذهب فاطلب من إيلانا الاستعداد، لأن حبيبتي ١٥

روزالد قد أتت. انظروا ها هي ذى!

روزالد : رعاك الله يا أخى!

أوليفر : ورعاك يا أختى الجميلة!

(يخرج أوليفر)

روزالد : واهّا لك يا حبيبى أورلاندو! كم يحزننى أن أراك تحمل فى وشاح

قلبك! ٢٠

اورلاندو : بل ذراعى.

روزالد : ظننت أن قلبك جرحته مخالِبُ أسد.

اورلاندو : إنه مجروح قطعاً، ولكن الجراح كان عيني امرأة.

روزالد : هل حكى لك أخوك كيف تظاهرت بالإغماء عندما أرانى منديلك؟ ٢٥

اورلاندو : بل وعجائب أعظم من هذه.

روزالد : أعرف ما تعنى. ولكن ما رواه صحيح! ولم نجد فيه مفاجأة تزيد عن

الاشتباك المفاجئ بين كبشين، أو قول قيصر فى تفاخر، يشبه تفاخر

الجندي ثراسو المتباهى، "أُتيتُ أبصرتُ انتصرتُ". إذ ما إن تلاقى ٣٠

أخوك وأختى حتى تلاقى نظراتهما، وما إن تلاقى نظراتهما حتى

تحابّا، وما إن تحابّا حتى تنهّدا، وما إن تنهّدا حتى طلبّا العلاج، ٣٥

وبالتدريج بنّياً دَرَجًا من سُلَّمَتَيْنِ صاعداً إلى الزواج، فأجمعا على ارتقائه فوراً وإلا كان جماعُ الحب قبل الزواج! إنهما فى غمرة الحب ذاتها وقد عقدا العزم على الزواج ولن تفرق بينهما الهراوات. ٤٠

أورلاندو: لسوف يتزوجان غداً، وسوف أدعو الدوق لحضور الزفاف. ولكن آه! ما أشد مرارة التطلع إلى السعادة من خلال عيني رجل آخر! ولكن فرحى بإدراك سعادة أخى بنوال ما يبتغيه، ستزيد عنه أثقال قلبي غداً ٤٥

لحرمانى مما أبتغيه!

روزالنند: ألا أستطيع إذن غداً تعويضك عن روزالنند؟

أورلاندو: لم أعد قادراً على أن أعيش على الوهم.

روزالنند: لن أرهقك بعد الآن بالآلفاظ الجوفاء. أريدك أن تعلم إذن - إذ ٥٠

أتحدث الآن جاداً عن القضية - أننى أدرك أنك سيد مهذب تتمتع بخيالٍ خصبٍ. وأنا لا أقول هذا حتى تُحسِنَ الظن بمدى علمى، فأنا أعرف ذلك عنك. كما إننى لا أجتهد لاكتساب تقدير أسمى، بل ٥٥

لإقناعك بقدرتى على أن أنفعك. أرجو أن تُصدّق، إن أحببت، أننى قادرٌ على أن آتى بعجائبٍ وغرائبٍ! فلقد تدرّبتُ منذ أن كنتُ فى الثالثة من عمرى على يدِ ساحرٍ ضليعٍ مُتبحّرٍ فى علمه، وإن لم يكن من حزب الشيطان! فإذا كنتُ تحب روزالنند ذلك الحب العميق الذى ٦٠

تفصح عنه فعالك، فلسوف تتزوجها غداً عندما يتزوج أخوك حبيبته

إليانا. أعرف المضايق التى ساقط ربحُ القدر سفينة روزالند إليها،
وليس مستحيلاً علىّ، إن لم تجد ذلك غير لائق، أن أجعل عينيك
تشهدانها غداً، بصورتها البشرية الحقيقية، من دون أية أخطار. ٦٥

أورلاندو: هل تقول هذا جاداً وتعنى ما تقوله؟

روزالند: نعم وأقسم عليه بحياتى، وهى غالية علىّ، حتى وإن ذكرت أنى
ساحر. وإذن فالبس غداً أفضل ملابسك، وادعُ أصدقاءك، إذ إنك
إذا أردت الزواج غداً فسوف تتزوج غداً، وتتزوج روزالند إن كنت
تريد. ٧٠

(يدخل سيلفيوس وفيبى)

روزالند: انظُر! ها قد أتت بنتٌ تحببى.. فى صحبة الذى يحبها.

فيبى: يا شابٌ قد أسأت لى إساءةً بالغةً

حينَ أذعت ما كتبتُ إليك فى الخطاب

روزالند: لا أبه إن كنتُ أسأتُ إليك فإنى أتعمدُ أن ٧٥

أبدي السخطَ عليكِ وكلَّ فظاظَةٍ! ها هو ذا راعٍ

يُخلصُ فى حبِّك بل يقفُ أثرُك! فلتنظر عيناك إليه

نظرةً ودَّ وصفاء! فهو يحبُّك حبَّ عبادة!

فيبى: يا أيها الراعى الكريم! قلْ لهذا الشاب ما الهوى.

سيلفيوس: لا يُخلق الهوى سوى من التَهْدَاتِ والدُمُوعِ ٨٠

كَمِثْلِ حَالِي مَعَ فِيبِي .

فِيبِي : وَمِثْلِ حَالِي مَعَ جَانِيمِيدُ .

أورلاندو : وَمِثْلِ حَالِي مَعَ رُوزَالِنْدُ .

روزالنْد : وَمِثْلِ حَالِي هَا هُنَا بِلَا امْرَأَةٍ !

٨٥

سيلفيوس : لَا يُخْلَقُ الْهَوَى إِلَّا مِنَ الْإِخْلَاصِ وَالْعِبَادَةِ

كَمِثْلِ حَالِي مَعَ فِيبِي .

فِيبِي : وَمِثْلِ حَالِي مَعَ جَانِيمِيدُ .

أورلاندو : وَمِثْلِ حَالِي مَعَ رُوزَالِنْدُ .

روزالنْد : وَمِثْلِ حَالِي هَا هُنَا بِلَا امْرَأَةٍ !

٩٠

سيلفيوس : لَا يُخْلَقُ الْهَوَى سِوَى مِنَ الْأَشْوَاقِ وَالْأَوْهَامِ

مِنْ وَقْدَةِ الْإِحْسَاسِ مِنْ طِيبِ الْأَمَانِي

وَمِنْ عِبَادَةِ الْحَبِيبِ وَالتَّزَامِ الْوَاجِبِ الْمَفْرُوضِ وَالتَّفَانِي .

فَكُلُّهُ تَوَاضُعٌ وَكُلُّهُ صَبْرٌ وَكُلُّهُ نَفَادٌ صَبْرٌ

وَكُلُّهُ امْتِحَانٌ كُلُّهُ مِنْ طَاعَةِ وَطْهَرِ

٩٥

وَهَكَذَا حَالِي مَعَ الَّتِي أَحْبَبْتُهَا فِيبِي

فِيبِي : وَهَكَذَا حَالِي وَجَانِيمِيدُ .

أورلاندو : وَهَكَذَا حَالِي وَرُوزَالِنْدُ .

روزالنْد : وَهَكَذَا حَالِي بِلَا امْرَأَةٍ !

فيبي: (إلى روزالند)

إِنْ كَانَ كَذَلِكَ فَلِمَ أَذًا لَوْ مُكَ لِي فِي حُبِّي لَكَ؟

سيلفيوس: (إلى فيبي)

١٠٠ إِنْ كَانَ كَذَلِكَ فَلِمَ أَذًا لَوْ مُكَ لِي فِي حُبِّي لَكَ؟

أورلاندو: إِنْ كَانَ كَذَلِكَ فَلِمَ أَذًا لَوْ مُكَ لِي فِي حُبِّي لَكَ؟

روزالند: مَنْ كُنْتَ تُخَاطِبُ حِينَ سَأَلْتَ "لِمَ أَذًا لَوْ مُكَ لِي فِي حُبِّي لَكَ؟"

أورلاندو: كُنْتُ أَخَاطِبُ غَائِبَةً لَا تَسْمَعُنِي.

روزالند: أَرْجُوكُمْ كُفُّوا عَنْ هَذَا! كَأَنَّهُ عَوَاءُ الذَّنَابِ عِنْدَ اكْتِمَالِ الْبَدْرِ فِي أَيْرْلَنْدَا ١٠٥

(إلى سيلفيوس) سَأَسَاعِدُكَ إِذَا اسْتَطَعْتُ. (إلى فيبي) كَمْ أُوَدُّ أَنْ

أُحِبَّكَ لَوْ كُنْتُ أَسْتَطِيعُ. وَسَوْفَ نَلْتَقِي غَدًا جَمِيعًا. (إلى فيبي)

سَوْفَ أَتَزَوَّجُكَ لَوْ تَزَوَّجْتَ امْرَأَةً يَوْمًا مَا، وَسَوْفَ أَتَزَوَّجُ غَدًا. (إلى

أورلاندو) وَسَوْفَ أَرْضِيكَ، إِنْ كُنْتَ أَقْدِرُ أَنْ أَرْضِيَ رَجُلًا يَوْمًا مَا ١١٠

وَلَسَوْفَ تَتَزَوَّجُ غَدًا. (إلى سيلفيوس) وَسَوْفَ أَرْضِيكَ إِنْ كَانَ مَا

يَسُرُّكَ يَرْضِيكَ، وَلَسَوْفَ تَتَزَوَّجُ غَدًا. (إلى أورلاندو) إِنْ كُنْتَ تُحِبُّ

رُوزَالَنْدَ فَاحْضُرَا (إلى سيلفيوس) إِنْ كُنْتَ تُحِبُّ فِيبِي، لَا تَتَخَلَّفْ!

وَلَمَّا كَانَ حُبِّي لَيْسَ لَامْرَأَةٍ، فَسَوْفَ أَتَى! إِذْنًا إِلَى اللَّقَاءِ جَمِيعًا. وَقَدْ ١١٥

تَرَكْتُ لَكُمْ أُمُورِي.

سيلفيوس: لَنْ أَتَخَلَّفَ إِنْ عِشْتُ إِلَى الْغَدِ!

فيبيسى : ولا أنا!

أورلاندو : ولا أنا!

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(الغابة. يدخل المهرج تتشستون مع أودرى)

تتشستون : غداً يوم الفرح يا أودرى، فسوف نتزوج غداً.

أودرى : أريده من كل قلبى، وأرجو ألا تشيننى رغبتى فى الزواج و "دخول

دنيا" ! ها قد أقبل اثنان من غلمان الدوق المنفى.

(يدخل غلامان)

الغلام ١ : يسعدنا هذا اللقاء أيها السيد الشريف.

تتشستون : ويسعدنى والله أيضاً! هيا اجلسا هنا. . اجلسا وأسمعانا أغنية.

الغلام ٢ : سمعاً وطاعة! اجلس بيننا.

الغلام ١ : هل نبدأ الغناء فوراً أم نَتَّحَنَحُ ونَبْصُقُ ونشكو أن صوتنا أجش؟

فليست هذه إلا مقدمات صاحب الصوت القبيح!

الغلام ٢ : هيا بالله! فَلْنَحْنُ معاً مثل اثنين من الغَجَرِ على ظهر حصان واحد!

(أغنية)

حكاية عن عاشقٍ معَ التي يَهْوَاهَا
 كَانَا يُغْنِيَانِ لِلْحَيَاةِ مَا أَحْلَاهَا
 مَرًّا عَلَى حُقُولِ حِنْطَةٍ هُنَا خَضِرَاءُ
 وَقْتَ الرَّبِيعِ وَقْتَ كُلِّ خِطْبَةٍ زَهْرَاءُ
 ٢٠ أَثْنَاءَ إِنْشَادِ الطُّيُورِ لِحُثَّهَا الْبَدِيعِ
 فَإِنَّ كُلَّ عَاشِقٍ هُنَا يَهْمُ بِالرَّبِيعِ

وقد نَمَا الشُّوفَانُ فِي الْحُقُولِ قَدْ جَلَّاهَا
 كَانَا يُغْنِيَانِ لِلْحَيَاةِ مَا أَحْلَاهَا
 وَالْيَافِعَانِ فَائِثَانِ رِيفِيَّانِ يَرْقُدَانِ
 ٢٥ وَقْتَ الرَّبِيعِ إِنَّهُ لِكُلِّ خِطْبَةٍ أَوَّانِ
 أَثْنَاءَ إِنْشَادِ الطُّيُورِ لِحُثَّهَا الْبَدِيعِ
 فَإِنَّ كُلَّ عَاشِقٍ هُنَا يَهْمُ بِالرَّبِيعِ

مِنْ سَاعَةٍ يُرَدَّدَانِ غُنْوَةً يُغْنِيَانِهَا
 تُمَجِّدُ الْحَيَاةَ إِذْ هُمَا يَسْتَعْذِبَانِهَا
 ٣٠ تَقُولُ لَيْسَتْ الْحَيَاةُ غَيْرَ زَهْرَةٍ تَفْتَحَتْ
 وَقْتَ الرَّبِيعِ وَقْتَ كُلِّ خِطْبَةٍ وَأَيْنَعَتْ

أثناء إنشاد الطيور لحنها البديع
فإن كل عاشق هنا يهيم بالربيع

إذن عليك بانتهاز اللحظة الحاضرة
كَيْمَا تُغْنِيَ للحياة والزهور الناضرة
٣٥ قد كَلَّلَ الربيعُ بالجَمالِ رأسَ ربِّ الحُبِّ
لأنَّ مَقْدِمَ الربيعِ غَايَةُ لِكُلِّ صَبٍّ
أثناء إنشاد الطيور لحنها البديع
فإن كل عاشق هنا يهيم بالربيع

تتشستون : الحق أيها السيدان الصغيران أنه على الرغم من تفاهة كلمات الأغنية، ٤٠

فقد كان اللحن بالغ السخافة.

الغلام ١ : أخطأت يا سيدى! فلقد حافظنا على زمن الإيقاع!

تتشستون : بل لم تحافظا على الزمن! وما أحسب إلا أنني قد أضعت 'الزمن' أنا

٤٥ فى الاستماع إلى هذه الأغنية السخيفة! حفظكما الله وأصلح

صوتكما! هيا بنا يا أودرى!

(يخرج الجميع)

المشهد الرابع

(يدخل الدوق الكبير مع أميان وچاك وأورلاندو وأوليڤر وسيليا فى ملبس إليانا)

الدوق: أترآك تُصدِّقُ يا أورلاندو أنَّ اليافعَ

يَقْدِرُ أن يَفِيَّ بِكُلِّ وَعُودِهِ؟

أورلاندو: إني لأُصدِّقُ أحيانًا وأُكذِّبُ أحيانًا أُخرى

شأنُ الإنسانِ إذا خافَ الأملَ وأدركَ معنَى الخوفِ!

(تدخل روزالند فى ثياب جانيמיד مع سيلقيوس وفيبي)

روزالند: أرجو ثانيةً إبداءَ الصبرِ إلى حينِ التصديقِ على العقدِ! ٥

(إلى الدوق الكبير)

أقولُ بأننى إن أحضرتُ إليكم روزالند

فلسوفَ تزوجُها من أورلاندو هذا؟

الدوق: هذا قولى! ولو أن لَدَى ممالكَ ما كنتُ أضِنُّ بها أيضًا!

روزالند: (إلى أورلاندو)

أقولُ بأنك تتزوجُها حينَ أجيُّ بها؟

أورلاندو: هذا قولى حتى لو كنتُ المَلِكُ على كُلِّ ممالكِ هذى الأرضِ! ١٠

روزالند: (إلى فيبي)

أقولينَ بأنك تعترِمينَ زواجك مِنِّى لو وافقتُ أنا؟

فيبي: هذا قولى حتى لو مُتُّ ولو بعدَ زواجي مِنكَ بِساعةٍ!

روزالنند: وبأنك إن أبديت الرقصَ

تَحْتَمَّ عَقْدُ قِرَانِكَ بِالرَّاعِي الْمُخْلِصِ كُلَّ الْإِخْلَاصِ؟

١٥

فيبي: تلكَ شَرَائِطُ صَفَقَتِنَا الْمَعْقُودَةِ.

روزالنند: (إلى سيلفيوس)

أَتَقُولُ بِأَنَّكَ تَتَزَوَّجُ فِيبِي إِنْ وَاَفَقَّتِ الْبِنْتُ؟

سيلفيوس: حَتَّى إِنْ كَانَ رَوَاجِي مِنْهَا صِنُوعًا لِلْمَوْتِ!

روزالنند: إِنِّي وَعَدْتُ أَنْ أَسُوِّيَ الْمَوْضُوعَ هَذَا كُلَّهُ!

يَا أَيُّهَا الدُّوقُ الْكَرِيمُ فَلْتَفِ الْآنَ بِوَعْدِكَ

٢٠

بِأَنْ تُزَوِّجَ ابْنَتَكَ! وَأَنْتَ أَوْلَانْدُو بِأَنْ تَكُونَ رَوْجَهَا

وَأَنْتَ يَا فِيبِي! عَلَيْكَ أَنْ تَفِي بِمَا وَعَدْتَ بِالزَّوْاجِ مِنِّي

وَأَنْ رَفَضْتَنِي أَنْ تَقْبَلِيَ الزَّوْاجَ مِنْ رَاعِي الْغَنَمِ

يَا سِيلْفِيُوسُ عَلَيْكَ أَنْ تَفِي بِوَعْدِكَ! وَأَنْ تَكُونَ رَوْجَهَا إِذَا

لَمْ تَقْبَلِ الزَّوْاجَ مِنِّي. وَهَكَذَا أَغِيبُ عَنْكُمْ قَلِيلًا

٢٥

كَيَ أُرِيلَ هَذِهِ الشُّكُوكَ كُلَّهَا فَتَنْجَلِيَ الْأُمُورُ

(تخرج روزالنند وسيليا)

الدوق: إِنِّي أَتَذَكَّرُ بَعْضَ مَلَامِحَ نَابِضَةٍ مِنْ وَجْهِ فَتَاتِي

فِي هَذَا الرَّاعِي الْيَافِعِ.

أورلاندو: مَوْلَايَ عِنْدَمَا رَأَيْتُهُ فِي الْمَرَّةِ الْأُولَى

ظَنَنْتُهُ أَخًا لِبَيْتِكَ! لَكِنَّ ذَلِكَ الْغُلَامَ مَوْلُودٌ هُنَا

٣٠

فِي بَطْنِ هَذَا الْغَابِ أَيُّهَا الْمَوْلَى الْكَرِيمُ

وَقَدْ تَشَرَّبَ الْعِلْمَ الْخَطِيرَ بِالْأَسْرَارِ

وَالسُّحَرَ الْعَظِيمَ مِنْ عَمَّةٍ. وَهُوَ الَّذِي يَقُولُ إِنَّهُ

قَدْ كَانَ سَاحِرًا عَظِيمًا! وَكَانَ عِلْمُهُ بِهِ يَخْفَى عَنْ

الْعُيُونِ فِي أَعْمَاقِ حَلَقَاتِ الْمَجَاهِلِ الَّتِي فِي الْغَابِ.

(يدخل تتشستون وأودرى)

جـاك : أقطع بأن طوفانًا آخر سوف يقع! وبأن السفينة سوف تحمل كل

٣٥

زوجين من هذه الأزواج! ها قد أتى اثنان من الوحوش بالغة الغرابة،

ويوصفان بالتهريج والحمق في كل اللغات!

تتشستون : عَلَيْكُمْ جَمِيعًا السَّلَامُ وَالتَّحِيَّةُ!

جـاك : يا مولاي الأكرم رحب به. مولاي هذا هو السيد ذو الذهن المبرقش

٤٠

الذي كنت كثيرًا ما ألقاه في الغابة. وهو يحلف إنه كان يعمل في

القصر الملكي.

تتشستون : لو شك أحد فيما أقول فليختبر صدق يميني. لقد رقصت من قبل رقص

القصور، وغازلت الفتيات، وأبدت الكياسة مع أصدقائي والسلوك

المهذب مع أعدائي، ودفعت بثلاثة خياطين إلى حافة الإفلاس،

٤٥

وتشاجرت أربع مرات، وأوشكت أن أنزل خصمي في إحداها.

جـاك : وكيف كانت التسوية؟

تتشستون : بالحق تقابلنا فاكتشفنا أن الخلاف كان خاصاً 'بالدرجة السابعة' ٥٠

جـاك : ماذا تعنى بالدرجة السابعة؟ يا مولاي الكريم هل تحب هذا

الشخص؟

السدوق : حباً شديداً!

تتشستون : جزاك الله خيراً يا سيدى . لكم أود أن تحبنى! إذ إننى أتى إلى هنا بين

هؤلاء العشاق الريفين، حتى أقسم ثم أحنث بيمينى بقدر ما يقتضيه ٥٥

الزواج ثم تفرضه المشاعرا! إنها عذراء فقيرة يا سيدى، قبيحة

يا سيدى لكنها ما أمتلك! وتدفعنى نزوة متواضعة يا سيدى إلى أن

أطلب ما لا يطلبه رجل غيرى . فالشرف الغالى يسكن مثل البخيل ٦٠

فى منزل حقير، كاللؤلؤة التى تسكن قوقعة قبيحة!

السدوق : أقسم إنه سريع البديهة بليغ العبارة.

تتشستون : وفقاً للسهم العشوائى للحمقى ومثل هذه العلل اللذيذة! ٦٥

جـاك : ولكن فلنرجع للدرجة السابعة - كيف اكتشفت أن الشجار حول

الدرجة السابعة؟

تتشستون : بصدد كذبة تحاشيتها سبع سنوات - اعتدلى فى قامتك يا أودرى بما

يليق بالموقف - على النحو التالى: كنت أنفر من أسلوب قص لحية ٧٠

رجل من رجال البلاط . فأرسل لى رسالة تقول إننى إذا اعترضت

على أسلوب قصها فإنه يراه حسناً. ويُسمى هذا "الرد المذهب". فإذا أرسلت له من جديد أقول إنه أسلوب رديء رد على قائله إنه ٧٥ الأسلوب الذي يُرضيه. وهذا ما يسمى "التهكم المؤدب". فإذا قلت من جديد إنه سيء قال بأن حكيم فاسد. ويسمى هذا "الرد الجارح". فإذا كررت التعبير عن رأي أجنبي بأنني لم أقل الحق. وهو ما يسمى "الرد الجسور". فإذا اعترضت من جديد قال إنني كاذب. وهو ما يسمى "الهجوم المضاد المشاكس" - وهكذا نصل إلى ٨٠ "الكذبة العارضة" و"الكذبة المباشرة".

جـاك : وإلى أي مرحلة وصلت في قولك إن أسلوب قص اللحية سيء؟
نتشستون : لم أجرؤ على تخطي مرحلة الكذبة العارضة، ولم يجرؤ هو على ٨٥ اتهامي بكذبة مباشرة. وهكذا قسنا طول سيفينا واقترقنا.

جـاك : هل تستطيع يا سيدى ترتيب درجات الكذب الآن؟
نتشستون : يا سيدى! إننا نتشاجر وفقاً للقواعد المنصوص عليها وكما يقول الكتاب، فلديكم كتب خاصة بآداب السلوك. وسأحدد لك هذه ٩٠ الدرجات: أولها الرد المذهب، وثانيها التهكم المؤدب، وثالثها الرد الجارح، ورابعها الرد الجسور، وخامسها الهجوم المضاد المشاكس، وسادسها الكذبة العارضة، وسابعها الكذبة المباشرة. وفي كل هذه الحالات تستطيع تجنب المباشرة إلا في حالة الكذبة المباشرة، بل إنك ٩٥

تستطيع تجنبها أيضاً إذا استخدمت الحرف 'لو'! سمعت أن سبعة
 قضاة لم يستطيعوا إثناء خصمين عن المبارزة، وحين التقيا خطر
 لأحدهما أن يبدأ العبارة بحرف 'لو'، أى "لو قلت أنت كذا، لقلت
 أنا كذا". وعندها تصافحا وأقسما على الوداد. إن الحرف 'لو' ١٠٠
 وسيلة الصلح الوحيدة، فما أشد قوة 'لو'!

جـاك : أليس هذا يا مولاي نادر المثال؟ إنه يجيد كل شيء، ومع ذلك
 مهرج.

الدوق : إنه يستخدم التهريج حصاناً يختبئ خلفه، ويتظاهر بالتهريج لإطلاق
 سهام لماحيته. ١٠٥

(يدخل هايمن رب الزواج، وروزالند، وسيليا

وقد تخلى كل منهما عن أردية التنكر)

(يسمع صوت موسيقى هادئة فى الخلفية)

هايمن : وهَكَذَا يَشِيْعُ فَرْحٌ فِى السَّمَاءِ

إِذَا تَحَلَّى أَهْلُ هَذِهِ الْأَرْضِ بِالرِّقَاءِ

وَأَصْبَحَ الْقَلْبَانِ قَلْبًا مِنْ صَفَاءِ

يَا أَيُّهَا الدُّوقُ الْكَرِيمُ خُذْ إِذْنُ كَرِيْمَتِكَ

رَبُّ الزَّوْاجِ قَدْ أَتَى بِهَا مِنَ السَّمَاءِ لَكَ

نَعَمْ أَنَا الَّذِي أَتَى بِهَا هُنَا إِلَيْكَ
كَيْ تَعْقِدَ الْقَرَّانَ بَيْنَهُ وَبَيْنَهَا
فَهُوَ الَّذِي يَضُمُّ فِي حَشَاةِ قَلْبِهَا

روزالند: (إلى الدوق)

إِلَيْكَ أُعْطِيَ ذَاتِي... فَإِنِّي مَلِكُ يَمِينِكَ
(إلى أورلاندو)

١١٥

إِلَيْكَ أُعْطِيَ ذَاتِي... فَإِنِّي مَلِكُ يَمِينِكَ

الدوق: إِنْ يَصْدُقِ الْبَصَرُ... فَأَنْتِ حَقًّا ابْنَتِي!

أورلاندو: إِنْ يَصْدُقِ الْبَصَرُ... فَذِي حَبِيبَتِي رُوزَالِنْدَا!

فِيبيسي: إِنْ يَصْدُقِ الْبَصَرُ... وَصَحَّ مَا رَأَيْتُهُ

لَا بُدَّ أَنْ أُوَدِّعَ الَّذِي هُوَئِلَا

روزالند: (إلى الدوق)

١٢٠

لَا وَالِدَ لِي إِنْ لَمْ يَكُنِ الْوَالِدُ أَنْتِ.

(إلى أورلاندو)

لَنْ أَتَزَوَّجَ أَحَدًا إِنْ لَمْ يَكُنْ زَوْجِي أَنْتِ!

(إلى فيبي)

لَنْ أُرْبِطَ قَلْبَ امْرَأَةٍ بِرَجُلٍ... إِنْ لَمْ أُرْبِطْ قَلْبَكَ أَنْتِ!

هايمن: صمًا صمًا!

١٢٥

لَنْ أَقْبَلَ أَنْ يَخْتَلِطَ الْأَمْرُ عَلَيْكُمْ
 فَأَنَا كُفْتُ بِأَنْ أَخْتَتِمَ لَدَيْكُمْ
 أَغْرَبَ أَحْدَاثٍ أَشْهَدُهَا فِيكُمْ
 الْوَاجِبُ أَنْ يَرْتَبِطَ ثَمَانِيَةٌ مِنْكُمْ
 بِرِبَاطِ زَوَاجٍ حَقٍّ
 إِنْ كَانَ الْحَقُّ بِهِ صِدْقٌ
 (إلى أورلاندو وروزالند)

١٣٠

أَمَّا أَنْتَ وَأَنْتِ فَلَنْ يَفْصِلَ بَيْنَكُمَا شَرٌّ
 (إلى أوليفر وسيليا)
 أَمَّا أَنْتَ وَأَنْتِ فَقَلْبَانِ اجْتَمَعَا فِي صَدْرٍ
 (إلى فيبي)

وَعَلَيْكَ تَقَبُّلُ مَا يُبْدِي مِنْ حُبٍّ لَكَ
 أَوْ فَاتَّخِذِي امْرَأَةً... زَوْجًا لَكَ!
 (إلى تشستون وأودري)

أَمَّا أَنْتَ وَأَنْتِ فَتَرْتَبِطَانِ رِبَاطَ شِتَاءٍ
 بِالْجَوِّ الْعَاصِفِ وَالْأَنْوَاءِ
 (إلى الجميع)

١٣٥

سَتُرَدُّ صُحْبَتُنَا تَرْنِيمَةً عَقْدِ قِرَآنٍ
 بَيْنَنَا يَتَسَاءَلُ كُلُّ مِنْكُمْ عَمَّا حَدَثَ الْآنَ

إِلَى أَنْ يَتَّصِرَ الْمَنْطِقُ فَيَقِلَّ تَعَجُّبُكُمْ
مِنْ أَسْلُوبِ تَلَاْقَيْنَا وَخِتَامِ تَجَاذُبِكُمْ
(أغنية)

١٤٠ إِنَّ الزَّفَافَ فَوْقَ رَأْسِ جُونُو تَاجُهَا الْعَظِيمُ لِلْأَنَامِ
بُورِكَتَ مِنْ رِبَاطٍ يَجْمَعُ الزَّوْجَيْنِ فِي الْفِرَاشِ وَالطَّعَامِ
هَائِمِينَ هُوَ الَّذِي يَأْتِي لِكُلِّ بَلَدَةٍ بِأَهْلِهَا جَمِيعًا عِنْدَنَا
وَتَسْتَحِقُّ عُقْدَةُ الْقِرَانِ ذَاتُ الرُّفْعَةِ التَّكْرِيمِ فِي عُيُونِنَا
بَلْ أَرْفَعَ التَّكْرِيمَ وَالذُّيُوعَ عِنْدَنَا فَكَرَّمُوهُ
فَإِنَّ هَائِمِينَ رَبُّ كُلِّ بَلَدَةٍ هُنَا فَعَظَّمُوهُ

١٤٥ **الدوق:** أَهْلًا بِعَوْدَةِ التِّي أَحْبَبَهَا.. بِنْتَ الْأَخِ الْمَحْبُوبَةِ!
أَقُولُ لَوْ كُنْتُ ابْنَتِي.. فَلَنْ تَقِلَّ فَرَحَتِي الْمَشْبُوبَةِ!
فيبي: (إلى سيلفيوس)

لَنْ أَرْجِعَ عَمَّا قُلْتُ الْآنَ.. إِذْ يَرْتَبِطُ وَدَادِي بِوَدَادِكَ
فِي النَّفْسِ هَوًى يَمْتَزِجُ بِإِخْلَاصِكَ فَيَشُدُّ فُؤَادِي لِفُؤَادِكَ
(يدخل جاك دي بويز، الابن الأوسط للسير رولاند)

جاك دي بويز:

أَرْجُوكُمْ أَنْ تَسْتَمِعُوا! عِنْدِي كَلِمَاتٌ مَعْدُودَةٌ:
١٥٠ إِنِّي الْابْنُ الْأَوْسَطُ لِلْمَرْحُومِ السَّيْرِ رُولَانْدِ

- وأنا آتيكم في هذا الجمع الرائع بالأنباء!
 لما سمع الدوق فريدريك أن لفيقا من عظماء الدولة
 يتزايد عددهم يومياً في هذي الغابة
 جهز جيشاً جبّاراً وتحرك هذا الجيش
 وتحت قيادته شخصياً عاقداً العزم على
 الزحف وإدراك أخيه وقتله.
 لكن لما وصل إلى بعض مشارف هذا الغاب المهجور
 قابل أحد النساك وكان وقوراً شيخاً
 فقضى معه زمناً يتحادث حتى آمن وتغير حاله!
 فإذا هو يعدل عما قصد إليه ويعتزل الدنيا
 وإذا هو يتنارل لأخيه المنفى عن العرش
 ويعلن عودة أملاك جميع المنفيين إليهم
 وأنا أقسم بحياتي إن مقالتي هذا عين الصدق.
الدوق: أهلاً بك يا شاب! قد جئت لأخوتك بخير هدايا
 في يوم رفاقيهما! فلأحدهما جئت بأرض صادرتها الدوق
 وتجيئ هنا لأخيك الآخر بأرض شاسعة لا
 تقصر عنها بل قل مملكة جبّارة!
 لكن علينا أن نمضي فنحقق في هذي الغابة غاية

- ما وَفَّقْنَا فِي التَّدْبِيرِ وَفِي بَدْءِ التَّنْفِيزِ لَهُ
 ١٧٠ فَإِذَا حَقَّقْنَاهُ فَلَيْهِنَا كُلُّ حَبِيبٍ فِي هَذَا الْحَشْدِ الْأَسْعَدِ
 مِمَّنْ ذَاقَ مَرَارَةَ أَيَّامٍ وَلَيَالٍ قَاسِيَةٍ مَعَنَا
 بِنَصِيبٍ مِمَّا عَادَ إِلَيْنَا مِنْ ثُرَوَاتِ
 وَفَقَ مَرَاتِبِهِمْ وَمَكَانَهُ كُلِّ مِنْهُمْ فِي الدَّوْلَةِ.
 وَلَكِنَّنَا هُنَا مَا هَبَطَ الْآنَ عَلَيْنَا مِنْ أَمْجَادِ
 ١٧٥ كَى نَهْبِطَ لِلْقَصْفِ بِأَسْلُوبِ الْغَابِ الْمُعْتَادِ
 وَلْتُعْزَفْ مُوسِيقَانَا الْآنَ وَيَشْرَعْ كُلُّ عَرَائِسِنَا وَالْعَرِسَانِ
 فِي الرَّقْصِ - بِكَأْسِ مُفْعَمَةٍ بِالْفَرْحِ - عَلَى إِيقَاعِ الْأَلْحَانِ
جـاك: مَوْلَايَ أَرْجُو الْعَفْوَ! (إِلَى جَاك دى بويز) إِنْ لَمْ يَخْنِي سَمْعِي
 فَهَيْمْتُ أَنْ ذَاكَ الدُّوقَ قَدْ أَدَارَ ظَهْرَهُ لِلدُّنْيَا
 ١٨٠ وَأَنَّهُ يَعِيشُ نَاسِكًا وَنَابِذًا بِلَاطُهُ بِكُلِّ مَا بِهِ مِنْ أَهْثَةٍ!

جـاك دى بويز:

هَذَا صَحِيحٌ

جـاك: إِذَنْ سَأَقْصِدُهُ. فَعِنْدَ هَؤُلَاءِ التَّائِبِينَ الْعَائِدِينَ

يَكْثُرُ الَّذِي أَوَدُّ أَنْ أَعِيَهُ مِنْ عِظَاتٍ وَدُرُوسٍ

(إِلَى الدُّوقِ)

أَتْرُكُ لَكَ مَا عَادَ إِلَيْكَ مِنَ الشَّرَفِ السَّالِفِ

١٨٥

فَفَضِيلَتُكَ وَصَبْرُكَ قَدْ جَعَلَكَ جَدِيرًا بِهِ

(إلى أورلاندو)

أَمَّا أَنْتَ فَأَتْرُكُ لَكَ حُبًّا أَهْلَكَ لَهُ إِخْلَاصٌ حَقٌّ.

(إلى أوليفر)

أَمَّا أَنْتَ فَأَتْرُكُ لَكَ أَرْضَكَ وَغَرَامَكَ وَالْأَصْحَابَ الْعُظَمَاءَ

(إلى سيلفيوس)

أَمَّا أَنْتَ فَأَصْبَحْتَ جَدِيرًا بِفِرَاشٍ بَاقٍ أَتْرُكُهُ لَكَ!

(إلى تشستون)

أَمَّا أَنْتَ فَأَتْرُكُكَ لِكُلِّ مُشَاكَسَةٍ مَنْظُورَةٍ! لَنْ تَلْقَى

رِحْلَةً حُبِّكَ رَادًّا يُبْقِيهَا أَكْثَرَ مِنْ شَهْرَيْنِ!

١٩٠

فَاطْلُبْ أَنْتَ مَلَذَاتَكَ مِنْ دُونِي

الْحَانُ الرِّقْصِ هُنَا لَيْسَتْ الْحَانِي

السدوق: فلتمكث يا چاك امكث معنا!**چاك:** لَا لِلتَّسْرِیَةِ هُنَا. . بَلْ فِي الْكَهْفِ الْمَهْجُورِ

أَنْتَظِرُ وَحِيدًا مَا تَبْغِيهِ مِنْ أَىْ أُمُورٍ

(يخرج چاك)

١٩٥

السدوق: فَلتَتَّخِذِ الْخُطُواتِ الْلاَزِمَةَ إِذَنْ. كُلِّي ثِقَةٌ أَنَّ طُقُوسَ الْأَفْرَاحِ

سَوْفَ تَسِيرُ إِلَى غَايَتِهَا الْمَرْسُومَةِ فَيَكْلُلُهَا جَذَلٌ وَمَرَّاحٌ

(يرقصون ويخرج الجميع عدا روزالند)

الإيلوج

- روزالند :** لَيْسَ مِنَ الْمُعْتَادِ مُشَاهِدَةُ امْرَأَةٍ فِي دَوْرِ الإِيلُوجِ لِلِإِقَاءِ الْخَاتِمَةِ هُنَا! حَتَّى إِنْ لَمْ يَزِدْ ذَلِكَ فِي عَدَمِ لِيَاقَتِهِ عَنْ رُؤْيَةِ رَجُلٍ يَلْعَبُ دَوْرَ بَرُولُوجِ لاسْتِهْلَالِ الْعَرَضِ. وَإِذَا كَانَ صَحِيحًا أَنَّ الْخَمَرَ الْمُتَازَةَ لَا تَحْتَاجُ إِلَى رَمَزِ اللَّبْلَابِ عَلَى الدَّنِّ، كَانَ صَحِيحًا أَنَّ الْعَرَضَ الْمُتَازَ عَلَى الْمَسْرَحِ لَا يَحْتَاجُ إِلَى إِيلُوجٍ يَخْتِمُهُ. لَكِنَّ اللَّبْلَابَ الْمُتَازَ يُصَوِّرُ فَوْقَ دِنَانِ الْخَمْرِ الْمُتَازَةِ.
- وَعَلَى هَذَا تَتَحَسَّنُ صُورَةُ مَسْرَحِنَا بِالِإِيلُوجِ الْجَيِّدِ. لَكِنِّي أَشْعُرُ أَنِّي فِي وَرْطَةٍ. فَأَنَا لَسْتُ الْإِيلُوجَ الْمُتَازَ وَلَا أَقْدِرُ أَنْ أُوْحِيَ لَكُمْ بِجَمَالِ الْعَرَضِ التَّمْثِيلِيِّ. وَأَنَا لَمْ أَلْبَسْ رِيَّ السَّائِلِ فِي الطَّرِيقَاتِ وَلَيْسَ يَلِيقُ إِذْنُ بِي أَنْ أَسْأَلَكُمْ شَيْئًا. أَمَّا أَسْأَلُوكُمُ فِي مَائِلٍ حَثَّ الْهِمَمِ أَوْ اسْتِحْضَارَ الْأَرْوَاحِ وَأَبْدَأُ بِالنِّسْوَةِ: أَطْلُبُ مِنْ كُلِّ امْرَأَةٍ تُضْمِرُ حُبًّا لِرَجُلٍ... أَنْ تَبْدِيَ مَا يُرْضِيهَا مِنْ إِعْجَابٍ بِالْعَرَضِ. وَأَطَالِبُ كُلَّ رَجُلٍ... إِنْ كَانَ يُحِبُّ امْرَأَةً مَا (وَأَنَا أَسْتَبِطُ مِنْ هَذِهِ الْبَسَمَاتِ عَلَى اسْتِحْيَاءٍ أَنَّ الْحُبَّ بِقَلْبِ الْكُلِّ) أَنْ يُرْضِيَ
- هَذَا الْعَرَضَ عِلَاقَتَهُ بِحَيَاتِهِ! لَوْ كُنْتُ امْرَأَةً فِي الْوَاقِعِ كُنْتُ أَقْبَلُ كُلَّ فَتَى لِحَيْتِهِ تُعْجِبُنِي، أَوْ تُرْضِينِي قَسَمَاتُ الْوَجْهِ أَوْ الْأَنْفَاسُ الْعَطِرَةُ! كُلِّي ثِقَةً يَا صَاحِبُ بِمَنْ لِحَيْتُهُ تُعْجِبُنِي أَوْ مَنْ يَأْسِرُنِي سِحْرُ مُحْيَاةٍ أَوْ عَبْقُ الْأَنْفَاسِ
- لَدَيْهِ! كُلِّي ثِقَةً أَنْ سَيَقْدِرُ كُلُّ مِنْهُمْ عَرَضِي الطَّيِّبَ وَيُودِّعُنِي خَيْرَ وَدَاعٍ حِينَ أُغَادِرُ هَذَا الْمَسْرَحَ مُنْحِنًا لِأَحْيِهِمْ.

(تخرج روزالند)

النهاية

الحواشي

وتتضمن شروحاً نصية وتعليقات نقدية

حواشي الشخصيات

العنوان - أرجأت الحديث عن ترجمة عنوان المسرحية (*As you Like it*) إلى الحواشي، شأن كل حديث لي عن ترجمة النص، فالترجمتان السابقتان للمسرحية تستخدمان في ترجمة العنوان كلمة 'الهوى'، إذ تقول الأولى كما تهواه، (بغض النظر عن الخطأ في استخدام الضمير المتصل ترجمة للضمير (it) وهو ضمير حالة (an impersonal pronoun) أي إنه لا يترجم بالعربية) وتقول الثانية على هواك (بغض النظر عن أن هذه الصياغة عامية وغير فصحي، أقامها المترجم محاكاة للتعبير العامي "على مزاجك") فكلمة 'الهوى' لها مدلول ذو خصوصية في العربية التراثية، بخلاف 'الحُب' ومشتقاته، الذي يعتبر اسم جنس في العربية (a generic term) ومعنى اسم الجنس في علم الدلالة (semantics) الاسم العام الذي تتفرع منه مدلولات كثيرة وفق الاستعمال والسياق (pragmatics) وإن غلب ارتباطها حتى في المعنى العام بالدلالة الحميدة، فالله يحب المتقين/ المحسنين/ الصابرين/ المتوكلين/ المقسطين/ المطهرين، ولا يحب كل مختال فخور، ولا يحب المفسدين/ الظالمين/ المسرفين/ المعتدين/ الخائنين، ("قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ" - ٣١ آل عمران) ويخاطب الله موسى قائلاً ("وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي" - ٣٩ طه) وأما الهوى فيرتبط في العربية التراثية أيضاً بما تنزع إليه النفس ولو كان ضلالاً، فهو فرع من فروع الحب، عادة ما ينصرف إلى الميول المتقلبة 'الهوائية' و'الاهواء' و ("وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ (٤٠) فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ (٤١)" - ٤٠-٤١ النزعات)، ومن فروع الحب أيضاً العشق وغيره من ميول النفس وألوان السلوك، ولا داعي للإفاضة فاطننى أبت مقصدي، وفي الإنجليزية عادة ما يقابل 'الهوى' ما يفيد النزعة الطارئة (whim, caprice) أو النزعة الشاردة التي قد تقوم على الوهم (fancy) وقد سبق لي في ترجمة سابقة مقارنة العامية 'غاوى' و'الغية' بالهوى، وبيان ارتباطهما، وأما كلمتا (love و like) فتستخدمان في معانٍ متقاربة أحياناً ما تترادف فتكون الأولى وصفاً لدرجة أعمق من الثانية، وناقشت هذا في كتابي الترجمة الأدبية ١٩٩٧، والعنوان الذي اخترته يشير إلى الدرجة الأعم، والأشمل في مدلولها، وهي الكلمة التي تعنى ما يقصده شيكسبير ولا يزال قائماً في الإنجليزية الحديثة بشتى مستوياتها. ومن المناسب في مسرحية تناقش الحب والمحبين أن يكون العنوان كما تحب.

الشخصيات

روزالند - أخذ شيكسبير الاسم (Rosalind) من رواية روزالند (*Rosalynde*) التى كتبها توماس لودج وعرضت لها فى المقدمة، ويقول الشراح، مثلما يقول المعجم، إن الاسم قد يوحى بأصل إسباني هو *Rosa linda* أى الوردة الرقيقة، إذ اشتبك اللفظان فأخرجنا الاسم، وإن كان شيكسبير يلمح إلى ذلك الأصل فى مخاطبة سيليا لابنة عمها قائلة "يا روز الرقيقة" (١/٢/٢٢). وكان سبنسر قد استخدم الاسم قبل لودج فى روزنامة الرعاة (١٥٧٩).

سيليا - يوحى لفظ (Celia) بالسماء (*caelum* باللاتينية والصفة المشتقة منها *caelestis*) وربما وجد شيكسبير الاسم فى قصيدة سبنسر الطويلة ملكة الجان حيث يقول فى ١/١٠/٤ إن السيدة سيليا "حَلَّتْ مِنَ السَّمَاءِ مِثْلَ الْفِكْرِ" فهى قدسية وهى التى أنجبت البنات الثلاث الإيمان والرجاء والإحسان، وهى الفضائل المسيحية المعروفة، ومن الشائع إطلاق هذه الأسماء على الإناث (والذكور أحياناً) عندنا فى صورة إيمان/ إخلاص، ورجاء/ أمل، وإحسان/ خير، مستوى فى ذلك المسيحيون والمسلمون. وقد ذكرتُ فى المقدمة أنها تقابل عند شيكسبير شخصية النداء.

الدوق الأكبر - (Duke Senior) لا يشير إليه شيكسبير فى النص المسرحى بأى اسم، وأما ما يقوله تشستون من أنه "شخص يحبه فرديناند، والدك الكبير" (١/٢/٨٠) فكان فى طبعة الفوليو "فريدريك"، وهو خطأ واضح، صححه المحرر كاپل (Capell) استناداً إلى أقدم مخطوط للمسرحية، والموجود حالياً فى دواي (Douai) بفرنسا، فالمخطوط يذكر اسم 'فرديناند' فى قائمة الشخصيات، لكنه يشير إليه فى الإرشادات المسرحية باسم الدوق الكبير فقط، واصفاً إياه بأنه "الدوق الأكبر لمقاطعة بيرجندى" (Burgundi) الذى نفاه أخوه، وبهذا يجعل أحداث المسرحية تقع فى منطقة آردن Ardennes الفرنسية، المتاخمة لمدينة دواي. ويقابله فى رواية لودج ملك يدعى جيريسمون.

الدوق فريدريك - (Frederick) يرد اسم فريدريك فى النص مرتين فقط، بهجائين مختلفين، فى ١/٢/٢٢٣ وفى ٥/٤/١٥٢، وذكرت الاسم فى الترجمة فى المرة الثانية ولم أذكره فى المرة الأولى لأنه الدوق الوحيد فى المشهد، وهو الذى غادر المسرح لتوّه، ويقابله فى رواية لودج ملك يدعى توريسمون.

أورلاندو - أورلاندو (Orlando) هو الاسم الإيطالى الذى استخدمه الشاعر الإيطالى أريوسطو فى غضبة أورلاندو، ويقابله بالفرنسية تماماً اسم رولان (Roland) والطريف أن اسم والد أورلاندو

هو رولاند (Rowland) وهو الشكل الإنجليزي للاسم الفرنسى، ويتفق هجاؤه فى طبعة ١٦٢٣ للمسرحية مع الشكل الفرنسى (Roland) ومعنى ذلك أنه يضاف على جميع أولاده رتبة الفارس، حرفياً 'فارس شارلمان'، وهو ما نجده فى الملحمة الفرنسية أنشودة رولان. وأما لقب الأسرة دى بويز (de Boys) فهو الشكل المُنَجَّلَزُ لِلْقَبِ الفرنسى (de Bois) أى صاحب أو ابن الغابات. ولما كان صاحب هذا اللقب لا يظهر إلا بعد أن يُنَجَّلَزَ شيكسبير جَوْ مسرحيته فقد أبقيتُ فى التعريب على الصورة الإنجليزية. ويقابل ذلك الوالد فى رواية لودج 'جون أو ف بوردو' أى جون صاحب بوردو (Bordeaux).

أوليفر - (Oliver) أخذ شيكسبير الاسم من أنشودة رولان، حيث يظهر فى صورة فارس ذى شهامة وإقدام، ويظهر فى صورة أوليفيرو (Oliviero) عند أريوسطو. ولكن شيكسبير يطعن فى التقاليد الرومانسية للملحمة بأن يجعل أوليفر فى البداية خائناً لشرف أبيه. والاسم كما يقول بعض الشراح يوحى بشجرة الزيتون رمز السلام. ويقابله فى رواية لودج أخ يدعى سالادين، وهو محرف كما ذكرت فى المقدمة عن صلاح الدين، والمقصود البطل صلاح الدين الأيوبي، الذى أصبح فى تراث عهد النهضة رمزاً للشهامة والنبيل، وكان ذلك مدعاة للدهشة آنذاك لأنه لم يكن مسيحياً.

آدم - (Adam) يسمى آدم سبنسر، و (Adam the spencer) أى القهرمان أو مدبر شئون المنزل (steward) فى الحكاية التى تنسب الآن إلى تشوسر باسم حكاية جاميلين، والاسم الذى أوردته أولاً هو الذى يُستخدم فى رواية لودج المشار إليه، وشيكسبير يحذف اللقب والوظيفة جميعاً حتى يبرأ اسم آدم منها ويعمر بأصدقاء جنة عدن.

دنىس - (Dennis) الصورة المُنَجَّلَزَةُ للقديس الحامى فى فرنسا.

شارل - (Charles) جَوْ الفصل الأول الفرنسى فرض على الصورة الفرنسية للاسم، والمعروف أنه عند لودج مصارع من مقاطعة نورماندى الفرنسية، ويقول النقاد إن ذلك يبدو 'فكاهة' على حساب شارلمان الذى كان الإنجليزي يسمونه شارل الكبير أو الأكبر، مثل الفكاهة المضمرة فى اختيار اسم دنىس لإطلاقه على البواب أو الحاجب.

لو بو (Le Beau) الاسم فرنسى قح، ودلالته المعاصرة هى 'الغندور' أو العاشق، ومعناه فى الفرنسية معروف (الجميل/ بهيُّ الطلعة) وإن كان يتضمن السخرية من رجال البلاط "ذوى الحسن والجمال".

تتشستون - (Touchstone) يشار إليه فى النص الأصيل (١٦٢٣) باسم المهرج (clowne) (هكذا) فى الإرشادات المسرحية فى بداية المشهد الرابع من الفصل الثانى مقروناً بالاسم هنا أى تششستون. ويقول أحد النقاد إنه لما كان هذا الاسم المحدد لا يظهر فى المتن إلا فى السطر ١٣/٢/٣، فربما كان اسماً مستعاراً له فى الغابة فقط. والرد على هذا يسير، فإن كان المهرج يريد أن يتخفى تحت اسم مستعار، فلماذا يحتفظ برداء المهرج المبرقش؟ إن هذا الرداء هو ما يلفت نظر چاك المكتتب عندما يلقاه أول مرة فى الغابة:

چاك : مُهَرَّجٌ مُهَرَّجٌ! قَابَلْتُ وَسَطَ الْغَابِ هَا هُنَا مُهَرَّجًا!

وَفَوْقَهُ رِدَاؤُهُ الْمُبْرَقَشُ! مَا أَتَعَسَ الدُّنْيَا!...

وَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مُهَرَّجٍ قَدِيرٍ! وَهَكَذَا لَا بُدَّ مِنْ رِدَائِهِ الْمُبْرَقَشِ!

(٣٤، ١٣-١٢/٧/٢)

وأما دلالة الاسم فواضحة، إذ كان 'المحك'، كما يقول معجم أوكسفورد الكبير، حجرًا "بالغ النعومة والرهافة من نوع المرو (الكوارتز) أو اليشب (Jasper) وكان ذا لون أسود أو قاتم (وكان يسمى أيضاً باسانيت Basanite) وكان يستخدم فى اختبار جودة السبائك الذهبية أو الفضية وفقاً للون تأثير حك هذه السبائك به". ودلالة هذا الاسم فى المسرحية واضحة، ففيه مفارقة شديدة كما أوضحت فى المقدمة ما دامت تختبر فيه سمات حياة الريف وحياة المدينة، وصفات الحب الرومانسى والجسدى، وتهويمات العشاق الحالمين والمتفلسفين على اختلاف درجاتهم (من الدوق الأكبر إلى سيلفيوس إلى چاك المكتتب).

أميان - (Amiens) الاسم فرنسى صريح، وكان لازماً على أن أعربه على هذا النحو، فهو يعنى 'صاحب مدينة أميان' (وهو معنى 'لورد أميان' فى السطر ٢٩/١/٢) الواقعة فى منطقة آردن الفرنسية. والدوق الأكبر يخاطبه قائلاً "أطربنا يا ابن العم بأغنية" (١٧٤/٧/٢) الأمر الذى يوحى بأنه من أقربائه وحسب.

چاك - (Jaques) يشار إليه فى المسرحية بلقب مسيو (Monsieur) وهو ما يشير إلى أنه سيد فرنسى يقابل لقب السيد الإنجليزى (gentleman) ويقابله لدينا فى مصر 'ابن الذوات' أو 'الأعيان' وهم كرماء المحتد الذين يتمتعون بثناء محقول ونشأوا نشأة مهذبة (تتضمن التعليم والخلق الحسن). وأنا أفضل ترجمة اللقب بالسيد/ السادة لأنه عادة ما يناقض أبناء الطبقات الدنيا التى تكسب عيشها

بالعمل اليدوى (بما فى ذلك الخدمة للسادة والأشراف أى النبلاء) فى ذلك العصر وذلك المجتمع. والمهرج يخاطبه بلقب أستاذ (master) واللفظ الإنجليزى قد يعنى السيد أيضاً أو المعلم، وإن كان المعنى الحديث للكلمة يكاد يقتصر على الدلالة الأخيرة. وكنت كلما أشاهد عرض المسرحية بالإنجليزية أسمع الممثلين يُتَجَلَّزُونَ اسمه فينطقونه 'چاكوز'، ولم أكن أدرى السبب حتى ترجمتُ النص فوجدتُ أن السبب قد يرجع إلى الرغبة فى محاكاة الإليزابيثيين فى نطق الاسم، أو مراعاة وزن الشعر، والسبب الأول رددت عليه فى المقدمة، والسبب الثانى ينقضه أن اختلاف بحور الشعر فى العربية عن بحورها فى الإنجليزية يعنى اختلاف الضرورات العروضية. ويقول بعض الشراح المحدثين إن أهل ذلك الزمان ربما وجدوا معنى خاصاً فى نطق الكلمة 'چاك' بما لها من دلالات غير حميدة، من بينها الإيحاء بالكلمة التى كادت تختفى الآن إلا فى اللهجات المحلية وهى 'جيكس' (Jakes) التى كانت تعنى مرحاضاً خارج المنزل (ولكنه تابع له) وكنت فى أول مقامى فى المجلث أقرأ إعلانات عن منازل 'مُحَدَّثَة' (modernized) وعندما استقصيت معناها اتضح أنها تعنى أن المرحاض بُنى داخل المنزل، بدلاً من جعله فى آخر الحديقة (outside privy). وهذه الشخصية لا نظير لها فى لودج.

كورين - (Corin) لودج يسمى الراعى العجوز كوريدون، مثل اسم الراعى عند فيرجيل فى الرعائية الثانية.

سيلفيوس - (Silvius) الاسم يعنى 'ابن الغابات' من كلمة (Silva) اللاتينية التى تعنى الغابة. ويعود الشاعر مايكل درايتون (Drayton) إلى إطلاق الاسم نفسه على أحد أبناء الغابات فى قصيدة له عام ١٦٣٠، ولكن سيلفيوس عند شيكسبير من رعاة الأغنام، وطبقاً لتقاليد الشعر الرعوى (أو سخرية منها) يجعله شيكسبير يبدى اهتماماً بمطارحة الغرام أكثر مما يبدى بتربية أغنامه.

فيبي - (Phoebe) الاسم من لودج، وهو الصيغنة المؤنثة للرب فيبوس (Phoebus) رب الشمس، ومن ثم يُستخدم اللفظ المؤنث لوصف ربة القمر.

أودرى - (Audrey) أضافها شيكسبير إلى القصة المصدر حتى ينشئ جو العمل الذى يمارسه الرعاة.

سير أوليفر مارتكست - (Martext) والاسم الأخير، أى اللقب، يكتب كلمتين أو كلمة واحدة، وهو يوصف فى ٤٠ / ٣ / ٣ بأنه 'كاهن القرية المجاورة'، الأمر الذى يوحى بأنه كاهن أبرشية أنجليكانية، وإن كان يناقض بهذا وصف چاك له فى ٧٧ / ٣ / ٣، وأما الاسم 'مار-تكست' فهو اسمٌ مُخْتَرَعٌ يشير إلى ما كان يسمى بالجدل الدائر حول الكهنة (the prelate controversy) الذى اندلع بعد هجوم البيوريتانيين على الأساقفة الأنجليكانيين ابتداءً من عام ١٥٨٣، وكان ذلك الهجوم

كثيراً ما يُتَقَدُّ ويُهَاجَمُ فى المسرح . فكلمة 'مار' - (Mar-) فى ذاتها تعنى يفسد أو يهدم، و'تكست' (text) تعنى النص، أى النصوص المقدسة، ومن ثم يوحى الاسم بأن رجال الكنيسة لم يكونوا يلتزمون بنص الكتاب المقدس، ونحن نعرف كيف أدى هجوم البيوريتانيين المذكور عندما بلغ ذروته إلى الحرب الأهلية فى القرن السابع عشر وحكم أوليفر كرومويل .

وليم - (William) يقول النقاد إن اختيار شيكسبير اسمه الشخصى لإطلاقه على الريفى المولود فى الغابة قد يوحى بأنه كان هو الذى يقوم بذلك الدور على المسرح .

هايمن - (Hymen) كان الإليزابيثيون يستخدمون الاسم مرادفاً للزواج . والمعروف أنه رب الزواج فى الأساطير الكلاسيكية .

چاك دى بويز - (Jaques de Boys) الابن الثانى للسير رولاند دى بويز، وهو الذى يذكره أورلاندو فى أول حديث له (٤/١/١) لكنه لا يظهر على المسرح إلا فى المشهد الرابع من الفصل الخامس . وهو يسمى فى مخطوط 'دواى' المشار إليه 'جيمز' فى قائمة الشخصيات وفى ٤/١/١، ولكنه يعود فىصبح 'الأخ الثانى' فى ١٤٨/٤/٥ (وهو ما تطلقه عليه طبعة الفوليو ١٦٢٣) . وانظر الحاشية على 'چاك' أعلاه فيما يتعلق بنطق الاسم الأول، وأما 'دى بويز' فقد جاء هذا اللقب بعد أن تَنَجَلَزَ جو المسرحية فاحتفظتُ فى التعريب بالصورة الإنجليزية .

لوردات - يميز مخطوط 'دواى' بين اللوردات 'الأتباع' فى بلاط الدوق فريدريك مغتصب العرش، بما لهم من مكانة ثانوية باعتبارهم حاشية، واللوردات فى معية الدوق الأكبر الذين يتمتعون بما يشبه السيادة فى جو الإنشاء والمساواة فى الغابة، فهم 'رفقاؤه' و'صحبه' .

بعض أهل الغاب - على الرغم من أن اللوردات يلبسون ملابس أهل الغاب فإن شيكسبير يأتى إلى المسرح ببعض المقيمين والعاملين فعلاً فى الغابة .

غلامان - فى خدمة الدوق الأكبر . معنى دخول غلامين لغناء أغنية "حكاية عن عاشقٍ مع التى يهواها" فى ٣/٥ أن المسرحية كانت تحتاج إلى ستة غلمان من الممثلين، أربعة للقيام بأدوار النساء، واثنان لأدوار الغلمان .

الفصل الأول - المشهد الأول

الإرشادات المسرحية - لا تنص طبعة الفوليو على مكان وقوع أحداث أى مشهد فى المسرحية، ولكن الفصل الأول كله يدور فى فرنسا . ويُفتتح هذا المشهد فى حديقة منزل أوليفر (٣٩/١/١) والأصل

يقول (orchard) ومعناها الحديث هو البستان، أى الأرض التى غرست فيها أشجار الفاكهة، وكانت فى عهد شيكسبير تقتصر على التفاح، كما نرى فى يوليوس قيصر ١/٢، وضجة فارغة فى ٣/٢ و ٥/١/٣ وغير ذلك. والواقع أن شيكسبير ينص على وجود التفاح فى هنرى الرابع ٢/٥ فى ١/٣/٥، ولكن من المهم وجود أشجار حتى يستطيع المخرج أن يستخدمها فى ديكور الغابة.

١/١ - "إلا ألف دينار"، أترجم هنا العملة القديمة (crown) بالدينار لا لبيان قيمتها الحقيقية وحسب بل حتى يتصور القارئ الحديث مدى هزلة التركة (ومدى ثراء الأخ الأكبر، بالمقارنة)، إذ ما عسى أن تدر الدنانير الألف من 'فوائد' أو من ريع إذا استثمرت؟ وهذه التركة الهزيلة تتناقض مع قصة لودج (انظر المقدمة).

٣/١ "فينال بركة والدنا": كان من عادة الأب المحتضر أن يبارك أكبر أبنائه. وأما 'جاك' هنا فيسمى 'فرناندين' فى قصة لودج (انظر المقدمة).

٤/١ "الجامعة" فى الأصل (school) وكان ذلك هو المعنى، كما نرى فى هاملت (١١٣/٢/١) وكما يطلق الأمريكيون على الجامعة اليوم. والطريف أن أحمد فارس الشدياق كان أول من أدخل فى العربية هذه الكلمة ترجمة لكلمة (University) الإنجليزية ومثيلاتها باللغات الأوروبية، وكان يسميها أول الأمر 'المدرسة الجامعة' وظل يستخدمها عدة سنوات فى صحيفة الجوائب التى كان يصدرها فى الآستانة (استانبول) عاصمة الدولة العثمانية آنذاك فى الربع الثالث تقريباً من القرن التاسع عشر حتى اعتاد الناس الكلمة فحذف المدرسة واكتفى بالجامعة، ومنذ عام ١٨٨٢ تقريباً أصبحت علماً على المؤسسة العلمية المعروفة بهذا الاسم فى جميع البلدان العربية، وقد يكون الشدياق قد تأثر بمعنى سفر الجامعة فى الكتاب المقدس حيث كانت الكلمة تعنى 'جمع' الناس للوعظ (والصلاة) وتقرب لدينا من 'الجامع' أى 'المسجد الجامع' إذ يُغتنى بالجامع اليوم عن المسجد.

١٥ - ١٦ "يسخو على بلا شيء... ويسلبنى الشيء" كان الطباق بين اللاشيء أو العدم (nothing) وبين 'الشيء' (something) أى الخير والوفرة شائعاً لدى أبناء ذلك العصر فأحييت إظهاره فى الترجمة.

٢٦ - ٣٠ "ماذا تصنع هنا؟" كلمة تصنع (make) تحمل فى الإنجليزية الدالتين اللتين تحملهما فى العربية أى 'يفعل' أو 'ينتج شيئاً مصنوعاً'، وأوليفر يقصد المعنى الأول، ولكن أورلاندو يعتمد تفسير الكلمة بالمعنى الثانى، وهو ما يدفع أوليفر إلى الإتيان بالمعنى المضاد له وهو 'يفسد' فى (٢٩) (أو يدمر أو يهدم) فيلتقط أورلاندو الخيط ويواصل الفكرة فى (٣٠) وما بعده. والتراشق اللفظى معهود فى كوميديات شيكسبير كما شرحت فى حديثى عن كوميدياته السابقة التى ترجمتها.

٣٤- "أعرب عن وجهى قليلاً" الأصل هو (be naught awhile) وشرحها البعض بأنها تعنى 'أذهب إلى الشيطان' وفقاً لكتاب الأمثال التراثية، ولكن حتى إذا قبلنا هذا المعنى الاصطلاحي التراثي فإن دلالتها في السياق تفيد رغبة أوليفر في أن 'يغور' أورلاندو، وعلى هذا ترجمت العبارة.

٣٥- "هل أرعى خنازيرك وأكل القشور معها؟... إلخ" الإشارة هنا إلى مثل الابن الضال في الكتاب المقدس، انظر إنجيل لوقا "وكم اشتهى أن يملأ بطنه من الخرنوب الذي كانت الخنازير تأكله فما أعطاه أحد" (١٦/١٥) وكان ذلك الابن قد أضاع مال أبيه بالإسراف ولكنه ندم وتاب ورجع ليطلب من أبيه أن يجعله خادماً مأجوراً لديه، وهو ما أثار الفرحه وأتى بالصفح له.

٣٩- "في حديقتك يا سيدى" إجابة أورلاندو 'الحرفية' تفسد مقصد سؤال أوليفر الساخر.

٤٢- 'كرم المحتد': هذا هو المقصود بقوله: (gentle condition of my blood) وكثيراً ما يرجع هذا المعنى المعنى المضمر الآخر ألا وهو شرف المسلك والخلق الحميد، والتعبير الإنجليزي يؤكد طيب الأرومة هنا وحسب ولا يحمل ذلك المعنى الآخر.

٤٤-٤٥ "أعراف الأمم وتقاليدها" في الأصل يفصل أورلاندو بين الكلمتين (courtesy) بمعنى أعراف و(tradition) بمعنى تقاليد ولكنى جمعتهم لأؤكد مقصد المتحدث.

٤٩- 'يا غلام' (boy) تتفق العربية والإنجليزية في الدلالة المهينة لهذا اللفظ.

٥٠- 'طفولى' في الأصل (too young) أى 'عيالى'.

٥١- "هل تهجم على أيها الخبيث؟" يستخدم أوليفر كلمة (villain) بمعناها المعروف، ولكن رد أورلاندو عليه يوحى بأنه يقصد المعنى القديم الذى كان يشير إلى فلاح يمتلك قطعة من الأرض ويتعهد مقابلها بأن يدين للسيد الاقطاعى (النبيل) بالولاء والطاعة، فيحمل السلاح من أجله إذا دعت الضرورة، ويؤدى له ما يطلب من خدمات. وكان هجاؤها مختلفاً أى (villein) رغم اشتراك الكلمتين في النطق. ولكن النص المطبوع لا يبين هذا الاختلاف، لا في الهجاء ولا في الدلالة، ولا أعتقد أن أحداً من القراء أو مشاهدى المسرحية سوف يفتن إلى الفرق، ومع ذلك فقد أتيت بكلمة تسمح في العريضة بالدالتين، فالمعنى الأول مضاد لمعنى 'الطيب' ("قُلْ لَا يَسْتَوِي الْخَبِيثُ وَالطَّيِّبُ" - ١٠٠ المائدة) كالتضاد بين اللئيم والكريم، وهو المعنى الرئيسى، وأما المعنى الآخر (الثانوى) فيتفرع منه ويتصل بسلوك الوضعاء (وهو المقصود في الإشارة إلى الأجرء) ومثاله استخدام كلمة الخبائث التى يقتربها الحقراء ("وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ تَعْمَلُ الْخَبَائِثَ" ٧٤

- الأنبياء) وأما المعنى الحديث الشائع للخبث بمعنى المكر والدهاء فلا تورده معاجم العربية، ويوازيه استخدامنا 'اللثيم' بمعنى الماكر (الشائع فى العامة). وأخيراً أقول إن حذلقه الشراح توحى بأن المسرحية كتبت لهم حتى يتفنتوا فى التأويل والتخريج، وهو ما لا أرى ما يدعو له ما دام هجاء الكلمة لم يختلف ما بين أوليفر وأورلاندو.

٦٤- "تربية الفلاحين": المقصود بكلمة (peasant) الأجراء الذين يفلحون الأرض ويدينون بالولاء للسيد الإقطاعى (النبيلى) مثل (villein) وقد ورثنا هذا التعريف للفلاح من عهد محمد على باشا الكبير حين امتلك وحده أراضى مصر كلها وجعل العاملين بالزراعة أجراء تابعين له يتقاضون أجرهم من المحصول (الذى يبيعونه للحكومة) أو يحتفظون بقسم منه، وهو ما أنشأ لدينا فى مصر التمييز بين أولاد الذوات وأولاد الفلاحين. وبهذا المعنى استخدمت اللفظ.

"حجبت عنى": يستخدم أورلاندو فعلى للدلالة على هذا المعنى هما (obscuring) ومن بعده (hiding from me) فجمعتهما فى لفظة واحدة، فهما مترادفان.

٦٨- "ألوان الرياضة" (exercises) المقصود بها ركوب الخيل، والمبارزة، والهجوم بالحربة على ظهر الجواد وما إليها، وهى ألوان الرياضة التى يمارسها كرماء المحتد.

٧٧ - ٧٨ السؤال الإنكارى المتبوع بإجابة تبين سخافته صيغة بلاغية قديمة تسمى باللاتينية (asteimus) وترجمتها بكلمتين هما "التهكم الضاحك" (merry scoff) ويشرحها كير إيلام (Elam) فى دراسة حديثة له (١٩٩٦) قائلاً إنها تعنى معاملة أو فهم استعارة من يخاطبه فهماً حرفياً بحيث تنقلب عليه، ويعرفها بأنها "تنكر اللماح بقناع السذاجة" (ص ١٦٩). وأذكر مثلاً لها فى ضجة فارغة إذ يقول كلوديو رداً على تحدى 'الشيخين' للشاين قائلاً: "كان سيقطع أنفينا شيخان سقطت أسنانهما!" (١١٥/١/٥) (الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٩).

٨٦- "لدى الباب": أى باب الحديقة المسورة.

٩٠- عندما ينفرد أوليفر بالمسرح فإنه يوجه خطابه إلى الجمهور، وقد دأب المخرجون على جعل إلقاء هذه العبارة يتسم بنبرات 'الشرير' التقليدى فى المسرح، وهى نبرات توصف بأنها 'شبه فكاهية'.

٩٢ - ٩٣ الطباق بين الجديد والقديم واضح، وهو من وسائل الإيهام المسرحى أى جعل المتفرج يشعر بأن جديداً قد وقع، على الرغم من النص على أنه قديم. انظر مقدمة الدكتور فايز اسكندر للترجمة العربية للمسرحية عام ١٩٨٢.

١٠٠، ١٠٢ أضفت في الترجمة صفتي 'الكبير' و'الصغير' إلى 'الدوق' في السطرين المشار إليهما من باب الشرح اللازم في ترجمة النص المسرحي، فالمشاهد لا يسمع العبارة إلا مرة واحدة ولا بد من وضوحها على الفور، رغم أن الأصل يوحي بأن أوليفر لا يزال يعترف بالدوق الشرعي.

١١٠- انظر المقدمة حيث أناقش مكان الغابة (الفقرة الأخيرة).

١١١- 'الإنجليزي' : الصفة تؤكد أن مكان الأحداث فرنسا لا إنجلترا. وانظر المقدمة حيث أناقش تراث روبين هود.

١١٤- 'العصر الذهبي' : الأصل هو (the golden world) والمقصود بالاسم 'الزمان' فالزمان هو الحياة والناس، والزمن هو الوقت، ويفرق الإنجليز أيضاً بينهما فيطلقون على الأول (Times) وعلى الثاني (Time)، والشواهد العربية والإنجليزية كثيرة وتفيد المترجم: يقول شوقي "لَكَ اللَّهُ يَا زَمَانَ الْبُخَارِ لَوْلَاكَ لَمْ تُفْ/ جَعْ بِنُعْمَى زَمَانِهَا الْوَجْنَاءُ" (في قصيدة "كبار الحوادث في وادي النيل" (١٨٩٤) وكلمة الزمان هنا توارى (Times) أو (world) ويقول المتنبي (من البحر نفسه) "صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانِ/ وَعَسَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَّا" وكلمة الزمان هنا توارى 'الدنيا' أي (world) أي إنه يقول إن غيرنا عاش في هذه الدنيا قبلنا، ولكننا اعتدنا في العربية الإشارة إلى 'العصر الذهبي' فأكسبنا الكلمة معنى الزمان، وقوة المصطلح الجارى أرغمتنى على استخدام الصيغة الحالية، دون أن تكون هنا ضرورة شعرية فالكلام منثور. وأما 'العصر الذهبي' المقصود فهو زمان الشباب الدائم والبراءة الخالصة، من دون حاجة إلى العمل أو سن قوانين، المشار إليه في مسخ الكائنات للشاعر الروماني أوفيد (Ovid). وقد وجدت تعصيلاً لاختياري 'العصر الذهبي' في شيكسبير نفسه حيث يقول جونزالو في مسرحية العاصفة: "وسوف أبلغ الكمال في حكمي لهم حتى أتجاوز العصر الذهبي" والأصل في الإنجليزية (the Golden Age) (١٦٣/١/٢) انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١١٤، وشيكسبير إذن يرادف بينهما.

١١٧- "متكرراً" : انتماء أورلاندو إلى طبقة السادة يمنعه من منازلة مصارع محترف من العامة، ولكنه إن تنكر استطاع ذلك. ولكن المخرجين المحدثين يتجاهلون ذلك.

١٢١- تأكيد يفوق أورلاندو يتكرر ويتأكد في ثنايا المسرحية كلها.

١٣٢- "بوسائل خفية" يقول النقاد إن أوليفر غير واع بمكره ودهائه، ولكن ذلك يتوقف على أسلوب أداء الممثل للعبارة على المسرح.

- ١٣٤- "أشد شباب فرنسا" تأكيد لأن الأحداث هنا تدور في فرنسا.
- ١٣٥- "يستخف حقدًا": هذه أول إشارة للحقد في البلاط، وإن كان المقصود بالحقد هنا حقد المتنافسين على المناصب بعضهم على بعض، وهو ما يفصح عنه الدوق الكبير في ٢/١/٤، ويعود ذكر الحقد في ٢/١/٢٣٠، ونلاحظ أن الإدانة لا تقتصر على القصر الملكي بل تمتد إلى قصور السراة والأعيان، فهي إدانة لمجتمع المدينة كله، كما نجد في أقوال چاك فيما بعد.
- ١٣٦- يفسر بعض النقاد عبارة "أخوه لحمًا ودمًا" بأنها تفيد قلق أوليفر من كونه ابنًا غير شرعي، ولكن هذه الفكرة لا تزيد على كونها تأويلًا، إذ لا يشير إليها نص صريح.
- ١٤٦- "حللت صفاته تحليلًا" في الأصل يستخدم أوليفر "يُشْرَحُ" تشريحًا (anatomize) وكانت قضية التشريح تشغل بال أبناء ذلك الزمان (انظر المقدمة) لكن المقصود هو ما أورده.
- ١٥٠- "يمشي بلا عكاز" الأصل (walk alone) وهذا هو المعنى المراد.
- ١٥٤- "المقامر اللعوب" في الأصل (gamester) وينص الشراح على أن الكلمة تحمل الداليتين معًا.
- ١٥٦- "لم يذهب إلى الجامعة فعلم نفسه بنفسه" الأصل: (never schooled and yet learned) ويختلف الشراح في معنى العلم هنا، فالبعض يقول استنادًا إلى ما جاء عند لودج إن العلم الذي يتمتع به أورلاندو علم فطري، ويقول البعض الآخر إنه اكتسبه بنفسه، فليجأت إلى معاجم شيكسبير المتخصصة فلم أجد ما يرجح القراءة الأولى، استنادًا إلى كل مرة ترد فيها هذه الكلمة عند شيكسبير، فأخذت بالمعنى الثاني، خصوصًا لأن الشعر الذي ينظمه أورلاندو في غزله وتشبيهه بروزالند يفصح عن إلمام بالتراث الكلاسيكي الذي لا تهبه الطبيعة.

الفصل الأول - المشهد الثاني

- ٣- "ليتك كنت أشد مرحًا": أتبع هنا طبعة آردن التي تنسب هذه العبارة إلى سيليا، حتى وإن كانت ترد في طبعة الفوليو منسوبة إلى روزالند، ودوسنير تعتمد في هذا التصحيح المنطقي على الدراسة التي نشرها باحث يدعى جوردان (Jourdain) عام ١٨٦٠-١٨٦١ وأثبت فيها ضرورة ذلك، وإن كانت الطبقات الست الأخرى التي لدىّ تحتفظ بما جاء في الفوليو.
- ١٥- "واقع حالي وما أملك" الأصل الإنجليزي يقول (the condition of my estate) ولما كان المقصود الإشارة إلى حزنها لفراق والدها وفقدانها ميراثها في الوقت نفسه فقد فصلت ذلك في الترجمة.

١٩- ٢٠ الموازنة بين غصباً وحباً تتضمن طباقاً واضحاً.

٢١- ٢٢ "فليمسخنى الله مسخاً... روز الرقيقة": كان الوصف بالمسخ شائعاً لدى من يهاجمون المسرح بسبب قيام الغلمان فيه بأدوار النساء، وأما 'روز الرقيقة' فتمثل المعنى الحرفى للأصل الاشتقاقى لاسم روزالند، وانظر حواشى الشخصيات أعلاه.

٢٩- "حمرة الخجل" التى تختص بها الأنثى لن تظهر على المسرح، بل يتصورها الجمهور وحسب.

٣١- "تدير عجلتها" المقصود حرفياً عجلة المغزل، ومجازياً عجلة ربة الحظ التى ترفع الخفيض وتخفض الرفيع.

٣٥- "الكيفية" كان تصوير ربة الحظ يتضمن تغمية عينها أو حتى كف بصرها، مثل كيوييد، رب الحب، وكان المدلول الكلاسيكى هو توزيع الحظوظ بغض النظر عن المكانة بل وعن الجدارة، ففى التوزيع الأعمى عدالة وظلم معاً.

٤٣- الإرشادات المسرحية: دخول المهرج تتشستون مبكراً يتيح له أن يستمع إلى الحوار التالى، ويتيح لسيليا أن تشير إلى دخوله فى ٤٥.

٤٤- "أن ترميها فى جهنم" أى إن ربة الحظ قد تسبب فى ضياع عفة المرأة فيكتب عليها دخول النار، وفى الإنجليزية تستخدم النار (fire) مثل العربية فى الإشارة إلى نار جهنم (hellfire) والتعبير نفسه سوف يرد فى مكبث (١٦-١٥/٣/٢) انظر الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٥، فالبواب يتصور أنه حارس على باب الجحيم.

٤٩- "نغلاً للفطرة" الأصل (Nature's natural): التلاعب بالألفاظ مستمر، بعد الطباق بين الذكاء والحمق (فى ٤٤-٤٥) وهنا نجد أن كلمة (natural) أى ابن الطبيعة تعنى من وُلِدَ سفايحاً، ولكن الطبيعة هى التى أنجبت هذا النغل. وهكذا فهو ابن الفطرة ويقطع جبل الذكاء الفطرى، أى يخالف الفطرة، وهى المفارقة المقصودة. وفى السطور التالية تستمر المقابلات بين الغباء والذكاء حتى السطر ٥٥.

٦٤- "الفطائر" الأصل (pancakes) الأدق أن نقول "رقائق" (جمع رُقَاق) فهى فطائر تُقلى فى الزبد وكان يوضع فيها حشو من اللحم المقسوم آنذاك، والرقاق عندنا يشبهها ولكنه يتكون من عدة طبقات رقيقة ويخبز فى الفرن، وأقرب وصف لها قد يكون "رقائق الحلة" (على غرار كباب الحلة الذى يسمى فى الفارسية طاس كباب) ولكنها فطائر على أية حال والمهم أنها كانت تقدم بصورة

تقليدية يوم ثلاثاء المرفع، وكان ذلك وقت ولائم واحتفالات قبل بدء الصوم الكبير، ومن الطريف أن الباحثة جوليت دوسنيير نشرت دراسة كاملة فى عام ٢٠٠٣ تقول فيها إن ذكر هذه الفطائر يثبت أن المسرحية عرضت فى ذلك اليوم الموافق ٢٠ فبراير ١٥٩٩، كما ذكرت فى القسم الثانى من المقدمة، (مجلة دراسات شيكسبير ٥٤، ص ٢٧١-٣٠٥). ومن الجدير بالذكر أن هذه الفطائر أصبحت الآن نوعاً من الحلوى التى تقدم مع العسل.

٦٥- 'المسطردة' (mustard) المقصود 'صلصة' من مسحوق الخردل الذى يضاف إليه الملح والخل ويستعمل كالتوابل التى توضع على الطعام بعد طهوه، ومنها النوع الحريف (الإنجليزى) وغير الحريف (الفرنسى).

٦٩- "انزع ما يكتم فم حكمتك" فى الأصل (unmuzzle your wisdom) وهى فكاهة غريبة أحييت نقلها بدقة للقارئ العربى، فدلالته لا تقتصر على أنها تسمح للمهرج بالحرية التى كان المهرجون يتمتعون بها بصورة تقليدية، ولكن الكمامة كانت (وما زالت) تقتصر على أفواه الكلاب وتشبيه الحكمة المضمرة بالكلب، ومن ثم تشبيه الكلام بالنباح هو جوهر فكاهتها.

٧٠- الفكاهة عن اللحية تستمر فى صور أخرى حتى تصل إلى ذروتها فى ١٠١-٧٠/٤/٥.

٧٤- "لو أقسمت" هذه أول مرة يستخدم فيها المهرج حرف "لو" الذى يفيد ما يمكن أن يفترض أو ما هو متوهم، بما فى ذلك التنكر فى ملابس الجنس الآخر، وهو ما تناقشه الباحثة فيليس راكين (Rackin) فى دراسة لها بعنوان "كوميديا شيكسبير القائمة على ارتداء ملابس الجنس الآخر"، المنشورة فى كتاب "رفيق إلى أعمال شيكسبير"، من تحرير ريتشارد داتون وجين هارارد (Dutton & Howard) فى أربعة مجلدات، وانظر المجلد الثالث الذى يناقش الكوميديات، أوكسفورد، ٢٠٠٣.

٨٠- رغم إجماع ست طبعات على أن كلام المهرج موجه إلى سيليا، دون سند ظاهر من الأصل، إلا أن سيليا تقول العبارة التالية والتى لن يكون لها فى هذه الحالة معنى، فقد اخترت الصورة التى فى طبعة آردن، والتى تستند إلى تحرير الناقد العظيم لويس تيبولد (Lewis Theobald) الذى أصدر أربع طبعات متوالية لأعمال شيكسبير من عام ١٧٣٣ حتى عام ١٧٥٧، إلى جانب طبعة خاصة للمسرحية عام ١٧٤١ وفقاً للصورة التى قدمت عليها المسرحية فى دبلن، وحجته مفحمة، إذ يقول إن توجيه الخطاب إلى سيليا يفقده شوكتة اللاسعة، وتضيف دوسنيير إن جعل سيليا هى التى ترد على المهرج فى السطر ٨١ يؤدي إلى حالة شاذة (ولا يحتمل وقوعها) أى أن تظل روزالسند صامتة

على امتداد ٢٠ سطرًا من الحوار (وفقًا لترقيمها للسطور) والمخرجون المحدثون يقبلون هذا التصحيح، والموقف هنا يتلخص في الإيحاء بأن روزالد تتصور أن المقصود بمن 'يجبه' والدك هو والد سيليا (فريدريك) فتهب للدفاع عنها، وهو التفسير الذي اعتمده المخرج ديفيد ثاكر (Thacker) في إخراج المسرحية عام ١٩٩٢ لفرقة شيكسبير الملكية في لندن، ومن ثم تعدل روزالد عما سمحت به للمخرج من حرية في النقد.

٨٧- ٨٩ أن تهب سيليا للدفاع عن حرية المخرج منطقي بعد أن هاجمته روزالد، ولو نسبنا العبارة في السطرين ٨١-٨٢ (٨١-٨٤ في طبعة آردن) لسيليا أيضًا لما أصبح لهذا الدفاع مكان أو معنى بل لأصبح مستحيلًا. وهذا يؤكد صحة ما ذهب إليه تيبولد وأخذت به في الترجمة. وقد استند إلى هذه السطور (٨٧-٨٩) بعض الباحثين في إثبات أن المسرحية كُتبت بعد يوم أول يونيو ١٥٩٩، وهو تاريخ صدور أمر رئيس أساقفة كنتربري وأسقف لندن (انظر المقدمة) بحظر طبع الهجاء وإحراق الكتب المطبوعة التي تتضمن هجاءً. وأول من قال بهذا إدوارد آربر (Arber) في أواخر القرن التاسع عشر، وأعاد عرض القضية بأسلوب حديث ريتشارد ماكاب (McCabe) في دراسة بعنوان "الهجاء الإليزابيثي والحظر الذي فرضه الأساقفة عام ١٥٩٩"، ونشرها عام ١٩٨١. وقد رد على ذلك آخرون كما شرحت في المقدمة.

٩٠- بعد إخراس لسان المخرج 'الحكيم' يدخل رجل البلاط 'الأحمق'، وهذه من حيل الصنعة البنائية. لاحظ أنه يشار إليه باللقب الفرنسي 'مسيو'.

٩١- تقول أجنيس ليثام في طبعة آردن (١٩٧٥) إن مسيو لو بو، على الرغم من سخريه الفتاتين منه، يثبت أنه 'أعقل' مما يبدو من صورته المبدئية، وتقول سينثيا مارشال في كتابها عن عروض المسرحية وطرائق إخراجها الذي أشرت إليه في المقدمة (٢٠٠٤) إن المخرجين في القرن التاسع عشر كانوا يجعلونه يدخل حاملًا صقرًا مدربيًا في يده. ومن الطرائف التي تحكى أن الصقر كان أحيانًا يرفرف بجناحيه بل لا يكل عن الرفرفة فيشتت انتباه الجمهور!

٩٥- "يزداد طلابنا في السوق": مثل الحمام الذي امتلأت حوصلته بالحبوب فأصبح سمينًا، وتكرر صورة السوق فيما بعد: "فليس كل سوق يطلبك" (٦١/٥/٣). فالفتاتان ذواتا نظرة واحدة إلى 'السوق' بمعنى الزواج!

١٠٢- "بالغت في المداينة" الأصل أصبح الآن من مصطلح اللغة الإنجليزية الشائعة:

(that was laid on with a trowel)

١٠٤- "تفوح رائحتك القديمة" الأصل (Thou loosest thy old smell) واستعمال (loose) فعلاً لتعنى (let loose) أن تُطلقَ، خاص بشيكسبير، وهنا تتلاعب روزالند بمعنى كلمة (rank) التى يستخدمها المهرج بمعنى مرتبة، ولكنها تجعلها تفيد معناها الآخر أى كرية الزائحة، وهبوط مستوى التفكه عند روزالند وصاحبته يدهش لو بو (رجل البلاط المحتشم) فيعبر عن ذلك فى السطر التالى.

١٠٥- "يا صاحبتى العصمة" يريد لو بو أن يوحى ضمناً بأنهما أميرتان ولا ينبغى لهما أن يتفكها هذه الفكاهات 'الطفولية' (فى رأى البعض) و'المنحطة' فى رأى البعض الآخر.

١١٠-١١١ تتحول الفتاتان هنا من ممثلات أمام الجمهور إلى أفراد جمهور لتابعة العرض (أى مباراة المصارعة). ويلتقط كثير من النقاد ظاهرة تحول الممثلين إلى جمهور للإتيان بآراء 'نقدية'.

١٢- "البداية التى ماتت ودفنت" - أود أولاً أن أقول إن تعبير (dead and buried) أصبح من التعبيرات الاصطلاحية فى اللغة الإنجليزية المعاصرة، ولم يكن كذلك أيام شيكسبير، فأحييت نقل حيويته، خصوصاً أنه ليس اصطلاحياً فى العربية، وأضيف أن التعبير مستقى من كتاب الصلوات العامة (البروتستانتى) وربما اقتبسه شيكسبير منه، وبغض النظر عن ذلك فإن سيليا تقيم مفارقة حين تقول إن 'البداية' (لا النهاية) قد ماتت، كأنما تجعل النهاية بداية أو البداية نهاية، ما دامت البداية قد انتهت! ولا أرى فى هذا إلا تلاعباً بالألفاظ، بخلاف ما يرى بعض النقاد فيه من دلالات شعرية عميقة.

١١٣- "كان هناك رجل عجور له ثلاثة أبناء" العبارة من حكاية جاملين.

١١٦- تشرح أجنيس ليثام فى طبعتها المشار إليها أن المقصود بالإعلان الرسمى هو 'الوصية' استناداً إلى المطلع وهو "فليكن معلوماً... إلخ"، والدلالة فى هذا أن هؤلاء الثلاثة يخاطرون بأرواحهم ولذلك فهم يحملون وصيتهم حول الرقبة. وقد شرحت فى الترجمة معنى ما يقال دون أن أوحى، بطبيعة الحال، بالدلالة المضمرّة.

١٣٠-١٣١ يمس المهرج قضية مهمة ومركبة، أول عناصرها أن هاتين الأميرتين رقيقتان، وذواتا تربية مهذبة، ولا يحتمل فى هذه الحالة أن تجلدا أية تسلية فى مشاهدة معاناة الآخرين، والعنصر الثانى يشرحه بريسندن فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) قائلاً: "إن ملاحظات المهرج وسيليا تبين مدى وحشية بلاط الدوق فريدريك، حتى ولو كانت المباريات التى تؤدى إلى كسر الأضلاع، أو ما هو أسوأ من الإصابات، تُعرض على مُشَاهِدَاتٍ من بنات الذوات فى العصور الوسطى وفى مسابقات

الطبعن بالحربة من فوق متون الخيل التي كانت تُعقد في عيد جلوس الملكة إليزابيث على العرش كل عام". وهو يُنهي تعليقه قائلاً إن مباريات الملاكمة والمصارعة مازالت حتى يومنا هذا مما تشاهده النساء (ص ١١١).

١٣٤-١٣٥ اضطرت إلى الشرح في ترجمة هذه العبارات، فليس لدينا في الموسيقى العربية نظائر للفرقة التي تعزف المقطوعات المتعددة الألحان التي تُوزَّعُ على الآلات المختلفة وتسمى (broken con-sort). ولما كان التوزيع يعنى أحياناً تقطيع اللحن بحيث تعزف آلة جزءاً منه وتعزف آلة أخرى جزءاً آخر، أصبح يشار إلى ذلك باسم التكسير، وفي مصطلح الموسيقيين لدينا 'تكسير اللحن' يعنى تقسيمه إلى مقاطع مستقلة فاستغللت ذلك لنقل التلاعب اللفظي ما بين تكسير الألحان وتكسير الضلوع. ويرتبط اسم الفرقة المذكورة بملحن اسم روبرت مورلي (Morley) ملحن أغنية "حكاية عن عاشق مع التي يهواها"، ويبدو من كثرة الإشارات إليه أنه معروف للجميع، وإن لم أكن قد سمعت به من قبل. ولن أخوض في تخريجات النقاد في هذا الباب فليس لها نهاية.

١٤٠- عادة ما يدوى صوت النفير عند دخول الملك أو الدوق.

١٤٣- "بسبب تبجحه الجاسر" تَرَجَمْتُ بكلمتين كلمة (forwardness) كما يشرحها معجم أوكسفورد الكبير، قائلاً إن هذه أول مرة تستخدم فيه بهذا المعنى (OED forwardness sb.4) ..

١٤٦- "أصغر مما ينبغي": أى مما ينبغي لمن يصارع شارل المحترف. ويُلاحَظ التركيز على يفوق أورلاندو باستمرار، إذ ترد الإشارة إليه في ١٦٠، و١٦٥، و١٧٢ في هذا المشهد نفسه، ثم في ٢/٣/٢ (أدناه).

١٤٧- "هل تسلتما هنا" يقول بريسندين إن استخدام فريديريك للكلمة يفصح عن ظنه (المغلوط) بضعفهما مادامتا امرأتين.

١٤٩- "نعم يا مولاي": على الرغم من أن الدوق فريديريك عمها، فإن رورالند لا تشعر بالآلفة المعهودة بين أفراد الأسرة معه، ويقول النقاد إن استخدام الكلمة الإنجليزية للمولى (liege) وهى لقب 'الشريف' الإقطاعى أى الحاكم بأمره فى أرضه، يؤكد ارتباط المباراة بجو ملاحم الرومانس.

١٥٧- "الأميرة تطلبك" - كلمة الأميرة تفيد المفرد، ويقول الشراح إن اللفظ ربما كان يفيد الجمع دون إضافة حرف الجمع، وفق ما يقول به معجم النحو الشيكسبيرى، والأرجح عندي أنه يشير إلى سيليا وحدها، ما دام أبوها الدوق الحالى.

- ١٥٩- "وسأتيهما" : الواضح أن أورلاندو لا يعرف أيهما الأميرة المقصودة (انظر السطر ٢٥٨ أدناه).
- ١٦٧- "لو رأيت نفسك بعينيك" : كان عصر النهضة عمومًا يؤكد أن العين لا تبصر إلا ما يقع خارج صاحبها ولا تبصر ما في داخله، ويستشهد النقاد بأقوال المعاصرين.
- ١٩١- "اليافع المتباهي" الصورة تضم احتقار شارل لليافع.
- ١٩١-١٩٢ "الرقاد في أحضان أمه الأرض" : لا أرى في الصورة ما يراه بعض النقاد من إحياءات كثية بمضاجعة جنسية.
- ١٩٥- "يسقط أحدكما مرة واحدة" يشرح هاتاواي قواعد المصارعة التي تحكم بالنصر لمن ينجح في إسقاط خصمه على الأرض بحيث يلمسها كتفه وعقب قدمه المضاد (أيمن إن كان الكتف أيسر). ولم تكن الجولات تعتمد على النقاط كالحال اليوم.
- ٢٠٢- "ليتني أخفى عن العيون" : في غضبة أورلاندو لأريوسطو تستخدم أنجليكا خاتمها السحري حتى تختفي عن البصر (طاقة الإخفاء عندنا).
- ٢٠٥- "صاعقة حارقة" كانت الصواعق الحارقة السلاح الذي يستخدمه جويتر، رب الأرباب، لمناصرة المنازل الذي يحميه.
- ٢٠٨- "ما كدت أنتهى من 'النسخين' بعدا" لم أجد خيرًا من الكلمة العامة لنقل المعنى. ويلاحظ هنا أن الحوار يتحول إلى النظم بعد سقوط شارل، ولذلك فالسطور القصيرة في الترجمة تشكل فيما بينها شطرات شعرية كاملة، وهذا سبب اختلاف الأرقام.
- ٢٠٩- الإرشادات المسرحية: (يخرج تشستون والأتباع مع شارل). تختلف طبعة آردن عن الطبعات الست الأخرى في أنها تنص على خروج المهرج الآن، بدلاً من الخروج مع الدوق فريدريك وحاشيته (السطر ٢١٩) لأن ذلك يجعله نصيراً للدوق الغاصب، ويقاؤه على المسرح أثناء المشهد الغرامي لا يتناسب درامياً مع غاية شيكسبير.
- ٢١٢- تقول دوسنبير إن تحول الدوق فريدريك إلى الحديث بالشعر المرسل ينم على عدائه لأورلاندو، ولكنني أراه دليلاً على بداية مشهد فرعى زاخر بالمشاعر التي قد يناسبها النظم أكثر من النثر الذي طال استخدامه في الهزل والتفكه.
- ٢٢٠-٢٣٠ تظل روزالند وسيليا معاً أثناء هذه السطور الأحد عشر، ثم تلتقيان بأورلاندو في ٢٣١، ويجتمع ثلاثتهم.

٢٢٤- تتجاهل روزالند سؤال سيليا لها (فى ٢٢٠) ويشد انتباهها ما أصاب أورلاندو من خيبة أمل بعد فوزه فى المصارعة، إذ تجهم له الدوق الظالم بسبب كراهية غير مفهومه لوالده، فكراهية الدوق للسير روزالند دى بويز تمائل كراهيته لوالد روزالند الدوق الشرعى رغم أخوتهما، وهو ما يدفعها إلى استلهاهم صورة والدها نشدًا للقوة بعد ذلك وتحولها من السلبية إلى الإيجابية.

٢٢٨- "يا كريمة وذات رقة" الأصل (gentle) يقول بريستندن إنها تعنى كريمة المنبت وتقول دوسنيير إنها تعنى يا رقيقة، ولا يقول الشراح الآخرون شيئًا، فوجدت فى الكلمة الدالتين وجمعت بينهما.

٢٣٣- الإرشادات المسرحية: كان إهداء السلسلة الدليل المعتاد على الرضى الملكى عمن ينجح فى مخاطرة ما، وتقول دوسنيير إنه من الروابط الكثيرة التى يقيمها الشاعر بين روزالند والملكة إليزابيث. ونحن نذكر أن لودج يذكر فى قصته أن روزالند تهدي روزادير جوهرة.

٢٣٧- "كريمًا ووسيمًا" الأصل كلمة واحدة (fair) تجمع بين الدالتين.

٢٣٨- "أحسن أن روحى انهزمت": فى الأصل (My better parts/ Are all thrown down,)

ويختلف الشراح حول المعنى وما يقصد أورلاندو أن يقول حين يذكر أنه انهزم، وتتراوح تفسيراتهم ما بين الطاقات والشمائل والروح، ولكننى رجحت الدلالة الأخيرة لأن المعنى المضمر يفيد المقابلة بين الجسد والروح، والروح لفظ أعم ويشمل كل ما ليس بمادى فى كيان الإنسان، وعلى هذا ترجمت العبارة.

٢٤١- عادة ما تؤدى عبارة "يريد أن نعود" إلى إثارة الضحك فى المشاهدين، لأن أورلاندو لم ينادهما ولم يطلب منهما العودة (مارشال).

٢٤٤- "أفلن نخرج يا ابنة عمى؟": تقاطع سيليا بهذا السؤال نظرات الإعجاب التى يتبادلها أورلاندو وروزالند.

٢٤٦- "آية أثقال فوق لسانى": الإشارة هنا إلى ما كان يحدث فى عصر الملكة إليزابيث من وضع أثقال رهيبة فوق صدر المتهم بارتكاب جريمة لإرغامه على الإقرار بذنبه (أو الإصرار على البراءة) وكان معظم من يتعرض لذلك يموت.

٢٤٩- "من هو أضعف منه يتحكم فىك": التناقض الظاهرى (oxymoron) تعبير عن مفارقة 'الوقوع' فى الحب، ويضيف بعض الشراح إنه يتضمن مفارقة اختلاف الجنسين، فروزالند، الجنس الأضعف (the weaker sex) (دوسنيير) سوف تتحكم حين تصبح جانيמיד (الغلام) فى أورلاندو بأن "تشفيه" من الحب، وهى فى الواقع "توقعه" فى حبها.

٢٥٥- "فالدوق عبد لهواه" الأصل (The Duke is humorous) بمعنى أنه متقلب الأهواء، وهى التى تملئها أخلاط البدن الأربعة (الدم والماء والبلغم والصفراء)، وهى أيضاً 'الطباع' (humours) وكان استخدام الكلمة قد شاع بعد نشر بن جونسون مسرحيته عن 'الطباع'. انظر مناقشتى للأهواء فى مستهل الحواشى.

٢٥٨- "من بته؟" : الواضح أن أورلاندو لم يسمع ما قالته روزالند فى ٢٢٤ أعلاه.

٢٦١- فى الأصل ما يُجمع الشراح والمحرون على أنه خطأ، أى نسية الطول إلى سيليا، ولهذا اتبعت ما جاء فى كل الطباعات الحديثة.

٢٧٣-٢٧٤ لغة الرجاء القائمة على الإيمان الدينى تبشر بالبعث فى دنيا جديدة فى غابة أردن.

٢٧٦- الإشارة واضحة إلى المثل السائر "كالمستجير من الرمضاء بالنار" والقافية تختتم المشهد.

الفصل الأول - المشهد الثالث

١- 'رب الحب' - فى الأصل 'كيويد' (Cupid)

٣- هذا السطر من الأمثلة السائرة.

١١- "والد طفلى" : أى الرجل الذى أتمنى أن يكون أباً لطفلى. وقد استمر حذف هذا السطر باعتباره ذا دلالة 'خارجة' بعد قيام النساء بدور روزالند، ثم أعيد إلى النص وغدا مقبولا عندما قامت جوليا آرثر بإخراج المسرحية عام ١٨٩٨، فى عقد 'المرأة الجديدة'.

١١-١٢ "أشواك الحسك" (briers) كانت شجرة الحسك ذات أشواك تتعلق بالثوب، وكانت تنمو بصورة برية (ونسمة فى مصر شيطانية، لا أدري لماذا).

١٥- "بأثوابنا النسوية" المقصود تأكيد الأردية النسائية التى يرتديها الغلمان الذين يمثلون أدوار النساء فى أيام شيكسبير.

١٩- تتلاعب روزالند بكلمة 'إحم' (صوت السعال) وضمير المفرد الغائب المذكر (أى كلمتا hem him) محدثاً لونها من السجع حاولت محاكاته فى العربية.

٢٤- لاحظ أن سيليا هى التى تقترح الكف عن المزاح، وتبدأ فى إدارة الحديث.

٣٣- "ولم لا أحبه؟ أليس جديراً بكل الحب؟" قول سيليا يشير الغيرة فى قلب روزالند فتسرع 'بتصحيح' الوضع طالبة من سيليا أن تحب أورلاندو "من أجلها" فقط.

٣٧- التحول من النثر إلى النظم، كما تقول جاربر (انظر المقدمة) يفيد التحول من الطابع الحميمى إلى الجو الرسمي (ص ١٠٥ من دراستها 'تعليم أورلاندو' المشار إليها).

٥١- "أبرياء كالفضيلة نفسها" الأصل (as innocent as grace itself) ويختلف الشراح فى التفسير: هل المقصود بكلمة (grace) رحمة الله (وغفرانه) وهو المعنى الأصلي، أم الفضيلة، كما يفيد معنى هذا المثل السائر؟ بل إن هاتاواى يقول إن الكلمة قد تفيد من رحمه الله وغفر ذنوبه، أو "ربما مرتبة الدوق نفسه" (!) ولكن الجميع يقولون بوجود معنى 'الفضيلة' فى الكلمة، ورجحت أن يكون المثل السائر هو المقصود، نظراً لما فى النص من أمثال سائرة أخرى كثيرة، وعلى هذا ترجمت العبارة.

٥٦-٥٧ "كنت هكذا. . . وكنت هكذا" : تكرار العبارة بلفظها صيغة بلاغية تسمى (isocolon).

٥٨- قضية توريث الخيانة كانت تشغل بال الجميع فى آخر القرن ١٦ وأول القرن ١٧، وقد أدت هذه القضية (أو الخوف من توريث الخيانة) إلى تمرد لورد إيسيكس (Essex) وظلت مستعرة بعد ذلك التمرد عام ١٦٠١، وتربط دوسنيير، بمنهج التاريخية الجديدة، بين ما تقوله روزالند والخوف الذى كان سائداً من توريثها، بمعنى أن شيكسبير كان يناصر الملكة ضمناً فى موقفها من ذلك 'الخائن' حتى لا تخشى انتقام ابنه الذى لن يرث خيانة أبيه.

٥٩- "من أقاربه" : الأصل (friends) ولكن هذا هو المقصود، وفيه إشارة مريرة لما قام به فريدرىك من 'خيانة' لأخيه واستلاب عرشه.

٦٣- سيليا تخاطب أباه باعبارها ملكاً ومن شيم الملوك العدل.

٧٢- "فكأننا روح التم لدى الربة جونو" : تقول معظم الأساطير إن التم أو الإوز العراقى (Swan) (الذى نسميه فى مصر البجع خطأ، فالبجع هو Pelican) كان يجز عربة الربة فينوس، على نحو ما نرى مثلاً فى مسخ الكائنات للشاعر أوفيد، ويقول هاتاواى إن سيليا ربما كانت تشير إلى طاقة الأنثى على الفضيلة أكثر من الحب المشبوب، ولكن بريسندن يستشهد بما ورد فى كتاب عن الأساطير الوثنية فى عصر النهضة، وضعه إدجار ويند (Wind) عام ١٩٦٧ ويبين فيه أن الأرباب الوثنية كانت تستعير خصائص بعضها البعض، كما يبين بريسندن أن التم كان كثيراً ما يختلط بالإوز فى أذهان الناس، ويشير إلى أن توماس كيد (Kyd) المعاصر لشيكسبير يشير إلى "طيور التم الجميلة لدى الربة جونو". وتضيف دوسنيير أن المصالحة بين فينوس وجونو كانت تمثل جانباً من 'فلسفة' تصوير الملكة إليزابيث.

٨٦- "فبشرفى" هذا القسم الذى يقسمه الدوق يربطه بما ذكره المهرج تتشستون عن الذى حلف بشرفه وليس له شرف، وانظر الحاشية على ٨٠/٢/١.

٩٩- هذا هو المعنى الذى اتفق عليه جمهور الشراح.

١٠٣- يشير بعض النقاد إلى صدى للكتاب المقدس هنا، حيث تقسم راعوث أن تظل مع نُعمى قائلة "حيثما ذهبَ أذهب" (راعوث، ١٠/١٦).

١٠٧- الواضح أن سيليا تخشى التهجم الجنسى (المعتدين -١١١) لا اللصوص فقط. وهذا السطر نموذج للصياغة البلاغية التى تقترب من الحكمة أو المثل السائر، ويسمى عند البلاغيين القدماء (sententia)

١١٢- ذكر طول قامة روزالند يؤكد ما سبق ذكره فى ٢٦١/٢/١ وانظر الحاشية.

١١٤- "فى جانبى" فى الأصل "وعلى فخذى" (Upon my thigh) وترجمتها على هذا النحو لأن هذا هو المقصود وأكثر قبولاً فى الأذن العربية، لا اقتداء بما فعله تشارلز جونسون عام ١٧٢٣ عندما أجرى التعديل نفسه فى إعدادة للنص الذى أسماه الحب فى غابة (انظر المقدمة) ويقول الشراح إن بداية قيام النساء بالأدوار النسائية عام ١٦٦٠ بعد عودة الملكية جعل كلمة "الفخذ" مستهجنة على المسرح فاستبدل بها "وعلى جنبى" (Upon my side). وأما سيف الملاح (curtal-axe) فهو سيف قصير عريض النصل.

١١٥- "رمح لصائد الخنزير": يقول الشراح إن رمح صائد الخنازير البرية كان عريضاً له مقبض مستعرض وإن شيكسبير سبق له أن استخدم صورة صيد الخنازير رمزاً للزعة الجنسية فى قصيدة فينوس وأدونيس. وترمز روزالند 'لذكورتها' بالسلاحين اللذين تحملهما، وما دام 'جانيميد' يعتبر صائداً للخنازير، فالأرجح أن يلبس أردية حمراء، لا الأردية الخضراء التى يرتديها صائد الغزلان، وإن كان التراث الأدبى يقول إن جانيميد كان راعياً لا صياداً، كما يشرح إدوارد بيرى (Berry) فى كتابه شيكسبير والصيد، كيمبريدج، ٢٠٠١، ص ١٦٦، والمقصود بالصيد فى العنوان رياضة الصيد بصفة عامة لا صيد الثعالب فقط وفق معنى الكلمة الشائع بيننا اليوم.

١٢٢- "جانيميد": كان اختيار روزالند هذا الاسم من أعراف الشعر الرعوى، وتشير دوسنبير إلى وروده فى عمل أدبى بعنوان الراعى العاشق كتبه ريتشارد بارنفيلد (Barnfield) فى عام ١٥٩٤، وأعيد نشره، من تحرير هاليويل (Halliwell) عام ١٨٤٥، وتقول الأساطير إن جانيميد كان غلاماً

طروادياً جميلاً يعمل بالرعى وإن رب الأرباب جوف أو جويتر سُحِرَ بجماله فتنكر فى صورة عُقابٍ واختطفه وحمله فى الجو إلى جبل الأوليمب حيث جعله يعمل ساقياً للأرباب، ويقول أحد الشراح إن الغلام يرتبط ببرج الدلو (Aquarius) يناير إلى منتصف فبراير، ومن ثم أصبح يرمز لاحتفالات يوم المرفع (السابق للصوم الكبير). واسمه يحفل بمخاوف أعداء المسرح بسبب الحب الذى كان يكتنه جويتر له (أى لغلام).

١٢٥- إليانا (Aliena) كلمة لاتينية تعنى الغريب.

١٢٧- "ذاك المأفون مهرج قصر أبيك" فى الأصل

(The clownish fool... of your father's court)

وكما ذكرت فى هوامش الأسماء، لا يظهر اسمه فى أسماء الشخصيات ولا يشار إليه فيها إلا بالمهرج (clown) وأما لفظ (fool) فكان مرادفاً من باب الوصف بمعنى أنه يُفترض فيه، كما قلت، 'خفة العقل' أى نقص العقل، وإن كانت وظيفته وظيفه الحكيم الذى يعلق على الأحداث ويقدم 'الدروس' المستفادة منها، وكانت تُقبل منه باعتباره 'أبله' ولا يعتد بكلامه، وانظر المقدمة حيث يناقش أحد الشراح دور المهرج بهذه الصفة فى الواقع التاريخي والتصوير المسرحي. وأما اشتقاق صفة (clownish) من اسمه فالمقصود بها ربطه ببلهاء الريف، وهو ما يحدث حين يقابل كورين ووليم، إذ يؤكد عندها تششتون أنه رجل بلاط لا من رجال الريف. انظر ٦٣/٤/٢، و١١/١/٥، و٥٢-٤٧ والحواشى عليها.

١٢٩- "فى أرض الله الواسعة" هذه هى الصورة القديمة الماثورة عن كل رحلة سعى (quest) فى طلب شىء، والرحلة رمز بالغ الأهمية هنا، فى آخر الفصل الأول، إذ ينطلق الجميع إلى الغابة فى طلب 'الحرية'، كما تقول سيليا، وفى سبيل تحقيق ذواتهم كما يتضح من الحدث، كأنما كانت الرحلة نفسها من طقوس الانتقال (rites of passage) أى الخطوات اللازمة لتحقيق النضج. انظر المقدمة حيث أناقش كيف يجد الناس هناك ذواتهم الحقيقية.

١٣٤-١٣٥ تقول دوسنبير إن سيليا تحتفل بقدرة الذهن على تحويل الشدة إلى مصدر سعادة، انظر ٧-١/١/٢، وانظر ما يقوله جوننت للمنفى بولنبسروك للتخفيف عن آلام المنفى الذى كتبه عليه (٢٩٤-٢٧٥/٣/١) فى مسرحية ريتشارد الثانى لشيكسبير وهى مترجمة فى هذه السلسلة. وينتهى المشهد بقافية.

الفصل الثاني - المشهد الأول

الإرشادات المسرحية: لا تنص طبعة الفوليو ١٦٢٣ على مكان محدد لوقوع الأحداث هنا، لكننا نعرف مما سبق أن الدوق المنفى واللوردات المصاحبين له يقيمون الآن في غابة آردن (أيا كان موقعها) وقد يكون أوائل المخرجين قد استعانوا برموز للأشجار والنباتات، إن لم يكونوا قد اعتمدوا اعتماداً كاملاً على ملابس الأشخاص. وتستعرض مارشال في كتابها المشار إليه طرائق 'تمثيل' الغابة على المسرح حتى العصر الحاضر. والنص على دخول اثنين أو ثلاثة من اللوردات مع الدوق، رغم ما علمناه في الفصل من أن عددهم أكبر، قد يرجع إلى ضرورة الاختصار على 'الأدوار الناطقة' وتوفير النفقات. وأما الملابس فالمعروف أن اللون التقليدي للـ 'الشريف' روين هود ورفاقه كان الأخضر، ولكن ذلك لم يكن محتملاً في حالة الدوق لأنه ليس خارجاً على القانون. وعادة ما يرتدى ساكن الغابة لباس الصيد فيحمل سيفاً وقوساً وجعبة سهام ويوقاً يختلف عن أبواق القصر.

١- "رفاقي" يستخدم شيكسبير هنا كلمة فريدة لا تصادفها في أي عمل له وهي (co-mates) والمقطع الذي أضافه للكلمة المعروفة يفيد روح المساواة التي يقصدها الشاعر.

٢- "كل تقاليد الأسلاف" الأصل (old custom) والمقصود التقاليد العريقة للبراءة الرعوية، تُمثِّلُ بجنة عدن والأسطورة الكلاسيكية للعصر الذهبي.

٥- أضفت "دون سواها" لإيضاح المعنى المضمّر، فالقيمون في الغابة يعملون مثلما كتب على آدم أن يكدح في الأرض بعد طرده من الجنة، وإن كان عملهم هو الصيد لا الفلاحة، وإن كنا نسمع أيضاً عن وجود 'مزارع' في الغابة، فهم إلى جانب هذه العقوبة قد حرّموا الربيع الدائم وعرفوا برد الشتاء.

٧- تبدأ أحداث الغابة بفصل شتاء حقيقي لا مجازي وتنتهي المسرحية بفصل الربيع.

١٠- "بل تلك مشورة صدق". كان اختيار المستشارين الأكفاء الصادقين موضوعاً مهماً في تعليم الحكام. انظر ريتشارد الثاني ١/٢/٢٤١-٢٤٢.

١١- إقناعاً محسوساً أي إقناعاً يستند إلى ما تدركه حواس البدن.

١٢- "فانظر ما في الشدة من نفع جم" الأصل: (sweet are the uses of adversity)

وهو قول أصبح من الأمثال السائرة أو الحكم في الإنجليزية الجارية، ويقابله لدينا في العربية قول الشاعر "جزى الله الشدائد كل خير" وإن كانت الدلالة الدقيقة مختلفة، وكلاهما ذو جذور في التراث الديني والإنساني.

١٣- "الضفدع ذات السم" المعروف أن جلد الضفدع الملونة فيه سم رعا ف، وكان أهل الغاب (ولا يزالون) يصيدونها لدهان أطراف أسهمهم بالسم.

١٤- اللون الأحمر القانى بين عيني الضفدع أوهم القدماء بأنه ياقوتة (جوهرة) وكانت تسمى (toadstone) وإن لم يكن أحد قد وجدها فى الواقع.

١٦- يقصد بالأسنة البلاغة والفصاحة، وسرعان ما نشهد دليلاً بشرياً على ذلك حين يقول أورلاندو فى قصيدته التى يكتبها ويتركها فتقرؤها سيليا:

سأعلق فوق جميع الأشجار

أسنة تنطق بحكيم الأفكار

(١٢٥-١٢٤/٢/٣)

١٧- "ومواعظ فى الأحجار" يقول النقاد إن الدوق يحدد قيمة منتجعه الرعوى من وجهة نظر المجتمع المثقف، حيث أتاحت للجميع نصوص الكتب والمواعظ، وكان المجتمع البروتستانتى يراها مصدراً رئيسياً للتوير.

١٨- كانت بعض الطبقات القديمة تضم العبارة الأولى إلى حديث الدوق، على عكس الطبقات الحديثة جميعاً.

١٩- "ترجمة": المقصود 'تحويل'، ولكن وجود كلمة 'أسلوب' التى قد تعنى أسلوب العيش أو أسلوب التعبير يجعل الكلمة تتضمن أيضاً معنى التفسير والصياغة اللغوية.

٢١- "الطباء": كلمة (venison) تعنى اليوم لحم الغزلان، ولكنها كانت تطلق آنذاك على لحوم جميع الحيوانات البرية، وفى الإنجليزية المعاصرة نسميها (game - meat) إذ تعنى كلمة (game) كل ما يُصاد أى الطرائد، ولكن السياق يرجح الأطباء هنا.

٢٢- "المسكينة البلهاء بالثوب المرقش" الأصل: (the poor dappled fools)

وهو ما يتضمن تصوير الحيوان فى صورة البشر، ويستتبع ما يتلو من مناقشة.

٢٣- "مستوطنى هذى المدينة المهجورة" الأصل (native burghers of this desert city)

يعلق بعض النقاد على المفارقة المضمرة هنا، فما دامت المدينة عامرة بهؤلاء المواطنين فكيف تكون مهجورة؟ الواقع أن الدوق يتكلم أيضاً من وجهة نظر ابن المدينة الذى يعتبر الغابة مكاناً

مهجوراً على الرغم ممن يعيشون فيها من البشر أو يعيش فيها من الحيوان. وكلمة (desert) قد تعنى القفر، وعلى هذا ترجمتها فى سياقات أخرى، وإن تكن غنية بنباتها وحيوانها. وبعض الشراح يقول إن المفارقة لون من التناقض الظاهرى (oxymoron).

٢٤- "سنان سهم مزدوج" (forked heads) كانت بعض السهام ذات أسنة مزدوجة أى نصلين حادّين لضمان قتل الحيوان، وهو ما يشرحه معجم أوكسفورد الكبير (OED forked pp1. a1g 'of an arrow') وأما ما قد يُظنُّ فى الصورة من وجود قرنين على رأس الديوث، وهو ما تزعمه دوسنير، فهو احتمال بعيد.

٢٥- يقول إدوارد بيرى (Berry) فى الكتاب المشار إليه آنفاً عن شيكسبير والصيد (٢٠٠١) إن تعبير الأرداف الملفوفة يقيم علاقة مضمرة بين الصيد والحياة الجنسية (ص ٣٢-٣٣). ولكن تشبيه المرأة بالطيئة قديم فى التراث الأجنبى والعربى.

٢٦- "المكتتب دواماً چاك" انظر المقدمة حيث أشرح 'موضة' الاكتتاب فى ذلك العصر، وكيف يمثلها چاك وآراء النقاد فيه.

٢٩- "لورد اميان" أى صاحب بلدة أميان (الفرنسية) هو اللورد الوحيد الذى يحمل اسماً أو لقباً محدداً، والمعروف أن لورد تعنى المالك، وهو لقب وراثى أصلاً، ولكنه قد يمنح هذه الأيام لشخص ما ويطلق عليه فى حياته فقط فلا يرثه ابنه ويسمى (life - peer).

٣٠- "فإذا هو مستلق فى ظل الدوح" كان الاستلقاء كما يقول النقاد يعتبر 'وضعاً تقليدياً' للمكتتب، واللوحات المستوحاة من هذه المسرحية تصور چاك مضطجعاً على مرفقه يتأمل الحياة، وتتضمن الطبقات الحديثة نماذج مصغرة (غير ملونة) منها.

٣١- "شجرة بلوط" - كانت شجرة البلوط رمزاً للثبات (ومن ثم للإخلاص).

٣٨-٤٠ يرجع بعض النقاد صورة الظبى الباكى إلى أسطورة أكتيون (Actaeon) الصياد اليونانى الذى مسخته الربة ديانا فجعلته ظيياً بعد أن اختلس النظر إليها وهى تستحم فى جدول، ومن ثم طاردته كلابه حتى أدركته ومزقته إرباً، وقد شرحت الأسطورة من قبل فى حواشى الليلة الثانية عشرة، القاهرة، ٢٠٠٧ (الحاشية على ١/١/١٧-١٨).

٤٠- "الأحمق ذو الشعر الكث" أى الظبى الذى وُصف من قبل بأنه أبله (فى ٢٢ أعلاه).

٤٨- "البشر" فى الأصل (worldlings) وربما كان تعبير "أهل الدنيا" أصدق فى نقل المعنى.

٥٧- "مسكين منكسر مفلس" الأصل يقول: (poor and broken bankrupt)

والشرح يقولون إن الانكسار يعنى الإفلاس، ولكننى وجدت فيه دلالة نفسية تزيد عن الفقر المادى فأردت إيضاها.

الفصل الثانى - المشهد الثانى

تشرح مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) أن هذا المشهد كان كثيراً ما يقدم بعد المشهد الثالث من الفصل الأول باعتباره المشهد الرابع، ويتلوه المشهد الثالث من الفصل الثانى باعتباره المشهد الخامس من الفصل الأول، وذلك تجنباً لتفسير الديكور المسرحى، ولكننى أرى دلالة درامية مهمة فى نسق تتابع المشاهد فى هذه المسرحية، كما شرحت تفصيلاً فى قسم 'البناء' فى المقدمة.

٣- الحديث يدور عن سيليا وروزالند.

٤- "رأها" أى رأى سيليا.

٧- "خالياً من درته" فى الأصل كلمة خاصة بشيكسبير (وهى untreasured وفق ما يقول المعجم الذى لا يأتى بشاهد آخر على معناها) ودلالاتها الحرفية 'خالياً من كنزه' ولكننى تخيلت الكثر المشار إليه فى صورة جوهرة أو درة، لا فى صورة مجموعة من الذهب والفضة.

١٠- "هسبيريا" (Hisperia) شخصية لا تظهر على المسرح ولا تذكر إلا هنا فقط.

١١- "ترامى خلسة لسمعها" الأصل هو (She secretly overheard) أى إنها استرقت السمع، وذلك مناسب للحبكة بطبيعة الحال ولكنه يسهم فى تصوير جو التلصص والتنصت الذى يتسم به بلاط الدوق فريدريك.

الفصل الثانى - المشهد الثالث

نعود هنا إلى حديقة (أو بستان) قصر أوليفر الذى شاهدناه فى ١/١، ويقول بريسندن فى طبعة أوكسفورد إن المشهد يتضمن نبرات الوعظ العالية التى كانت تجبها جماهير القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتقول دوسنير إنه يخلق حالة خاصة حول شخصية آدم، وانظر أيضاً ٦/٢، و١٢٨/٧/٢-١٣، و١٦٨، و٢٠١-٢٠٢).

٣- "رقيق الحاشية" الأصل (gentle) وهذا معنى الصفة هنا بإجماع الشراح.

٥- الأسئلة التى يطرحها آدم هنا ثم يجيب عنها تعتبر نماذج لصيغة بلاغية تسمى (*Antipophora*) أو الحيلة البلاغية (*Responce*) كما تقول دوسنير، مستشهداً بكتاب قديم عنوانه فن الشعر الإنجليزى وضعه بوتنام (*Puttenham*) عام ١٥٨٩، كما تورد أمثلة على ألوان هذه الصيغة من ذلك الكتاب.

١٣- "خانتك بكل الطهر المائل فيها وقداستها" (*Are sanctified and holy traitors*)

والشرح يرون ترادفاً بين الكلمتين اللتين تشيران إلى الطهر والقداسة، ولا يرون فيهما إلا مزجاً لألفاظ سكسونية بأخرى لاتينية الأصل، ولكنتى رجعت إلى المعجم الكبير فوجدت بعض الفروق التى أوضحتها فى الترجمة. فكلمة (*sanctify*) تعنى أيضاً يطهر من الذنوب (فى المسيحية) و(*holy*) تعنى المقدس، إلا إن أطلقت على الأشخاص إذ تعنى الورع والتقوى.

٢٦- "إنى أصغيت بلا قصد" : تشير الناقدة جوديث هير (*Haber*) إلى ضرورة التمييز بين استراق السمع فى البلاط الذى يستهدف اكتشاف الدوافع الفردية والمؤامرات، كما يحدث هنا، وبين استراق السمع فى غابة آردن الذى يرمى إلى الكشف عن المشاعر، فى كتاب لها بعنوان "الشعر الرعوى والأسس الفنية لمواجهة الذات"، ١٩٩٤، ولكن ما تقوله عن هذه المسرحية غير مقنع، والأمثلة التى تضربها من غابة آردن تعتمد على حيل الإخراج المسرحى وحدها، أى لا تنطبق على النص الذى كتبه شيكسبير، ولذلك تجاهلت ما تقوله فى هذا الباب رغم آرائها المعقولة عن الشعر الرعوى.

٢٩- سؤال أورلاندو يوارى سؤال روزالند فى ١٠٣/٣/١ وانظر الحاشية عليه.

٤٣- الإحالة هنا إلى الكتاب المقدس: "تأملوا الغربان! فهى لا تزرع ولا تحصد، وليس عندها مخزن ولا مستودع، بل يعولها الله. فكم أنتم أفضل كثيراً من الطيور". (لوقا ١٢/٢٤).

٤٤- "بعنايته الربانية" الإحالة هنا إلى الكتاب المقدس: "أما يباع عصفوران بفلس واحد؟ ومع ذلك لا يقع واحد منهما إلى الأرض خفية عن أبيكم" (متى ١٠/٢٩). ويذكرنا هذا بقول هاملت "إن العصفور لا يسقط إلا بقدر مكتوب" (٢١٥/٢-٢١٦) وقول هارولد چنكنز (الذى لم أدرجه فى حواشى الترجمة (القاهرة ٢٠٠٤)) إن الإليزابيثيين كانوا يؤمنون بالعناية الربانية العامة والعناية الربانية الخاصة، وبأن الأخيرة التى تتمثل فى سقوط العصفور الذى يشير إليه الكتاب المقدس كانت من المبادئ التى يصر عليها كالفن إصراراً. وأظن أن حديث آدم عن العناية الربانية يهب الرحلة إلى

غابة آردن دلالة تؤكد ما سمعناه عن آدم عليه السلام الذى طرد من الجنة، أى تضع آدم العجور هنا فى موقف الإنسان الذى سوف يخرج من جنة الخدمة فى قصر أوليفر إلى الأرض، حيث يجد صورة أخرى من صور الجنة، وأظن أن المفارقة مقصودة.

٧٣-٧٦ الآيات الأخيرة مقفاة للدلالة على اختتام المشهد.

الفصل الثانى - المشهد الرابع

يذكر اسم المهرج تتشستون هنا للمرة الأولى فى الإرشادات المسرحية لطبعة المسرحية الأولى (الفوليو ١) عام ١٦٢٣، كما يرد فى الحوار فى هذا المشهد أيضاً (١٧).

١- "بالإرهاق" الأصل فى خمس طبعات من السبع التى عندى هو (weary) ولكن الطبعتين الآخرين (نيوكيمبريدج ٢٠٠٠ وجامعة كيمبريدج ٢٠٠٤) تأخذان بكلمة أخرى (merry) والواضح أن الخلاف نشأ حول قراءة الكلمة المطبوعة بسبب اختلافها مع أقدم مخطوط للمسرحية، وهو الذى أشرت إليه من قبل باسم مخطوط دواى (أى مدينة دواى الفرنسية) حيث ترد الكلمة (weary) أى مرهق أو منهك، وقد دافع بعض النقاد عن كلمة (merry) التى تعنى المرح قائلين إنها تقال بنبهة سخرية لتعنى نقيض المرح، ولكن الجميع يتفقون على أن الحالة النفسية للفتاتين والمهرج جميعاً حالة شعور بالإرهاق والجوع كما يتضح من الحوار الحالى، وأمامنا مخطوط يتضمن الكلمة بوضوح، فلماذا نلجأ إلى التأويل؟ إذ إن روزالند تقول إنها على وشك البكاء، وسيليا تشكو والمهرج يردد الشكوى ولو بأسلوبه الفكاهة.

٢- يكرر تتشستون استخدام صفة الإرهاق بوضوح، حيث لا خلاف بين الطبعات عليه.

١١-١٢ "أحمل صليبيًا... نقودًا فى كيسك" يتلاعب المهرج بالألفاظ، فالعملة التى كان يطبع عليها الصليب كانت تسمى صليبيًا، وهو يستخدم العبارة الأولى بالدلالة الدينية، ثم يأتى فى الثانية بالمقولة الشعبية الموجهة للجمهور. وحاولت أنا نقل المعنى ولو أن الجمهور العربى لن يتذوق الفكاهة المقصودة. وكانت العملة المذكورة تسمى كروسادو (crusado) التى كانت شائعة فى البرتغال ومتداولة فى بلدان أوروبا تذكيراً بالحملة الصليبية.

١٣- "هذه إذن غابة آردن" كان شيكسبير ينص فى ثانيا الحوار على مكان الأحداث بسبب عدم اعتماد المسرح آنذاك على ديكور يوحى به.

١٤- "دخلت جنة أردن لزيادة فى بلاهتى" أشرت فى المقدمة إلى إشارة المهرج إلى جنة الحمقى، ونحن فى مصر نقول "المجانين فى نعيم". والمهرج إذن يعلن منذ البداية أنه لا يستطيع العيش فى هذه 'الجنة'. وحديثه هنا يربطه بالكتش جاك، لأن كلا منهما رحالة. ولاحظ أن غاية المقيم فى الغابة الرضى وحسب لا النعيم والتنعم بأطياب العيش. ولذلك فسرت كلمة (content) بكلمتين هما القناعة والرضى. وهو ما تؤكد روزالند فى السطر التالى.

١٦- الإرشادات المسرحية: يكون كورين وسيلفيوس منغمكين فى مناقشة حامية الوطيس أثناء دخولهما المسرح، وهو ما يجعل الفتاتين والمهرج فى موقع المشاهدين 'لمسرحية صغرى تحدث أمامهم على المسرح. انظر الحاشية على ١/٢/١١٠-١١١.

٢٢- يعبر سيلفيوس هنا عما عبر عنه روميو للقس لورنس حين نهاه عن مناقشة عاطفة لا يشعر بها "كيف تناقش ما لا تشعر به؟" (روميو وجوليت، ٣/٣/٦٤، الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٣). والطريف أن هذا الحوار الحى النابض يتناقض تمامًا مع الأصل الذى أخذه شيكسبير منه (رواية روزالند، لتوماس لودج) حيث يدور الحوار فى صورة فقرات منظومة ومقفاة ومطولة مخطوطة، وهى فى الواقع مملّة.

٤- الإرشادات المسرحية: فى مخطوط دواى المشار إليه آنفاً يخرج الراعي العجوز مع العاشق الشاب، ثم يعود وحده عند السطر ٦٤، ولكن الطبعات الحديثة كلها تجعله يظل على المسرح، ولو قدر لى إخراج النص لخرت فيما أشير إليه بفعله أثناء الحوار التالى.

٥٠-٥١ يتلاعب بمعنى الفناء، فالدلالة الأولى هى مصير كل حى، (كل من عليها فان) والثانية هى التفانى فى الحب الذى يسلب الإنسان روحه حُمقًا وغباءً، ولكنه بهذا يمس عصبًا عاريًا عند روزالند التى تثنى على حكمته!

٥٤-٥٥ "حتى توقعنى فى مازق/ أو أكسر جراها ساقى" الأصل مضغوط:

(till I break my shins against it)

والمعنى العام هو الذى أوردته أولاً ثم أردفته بالصورة المبينة على مثل سائر أحببت نقل مذاقه لقارئ العربية.

٥٦-٥٧ للمرة الثانية (بعد ٤١-٤٢) تعبر روزالند عن إحساسها بسطرين مقفين.

٦٣- "أنت أيها المهرج!" فى الأصل ترد الكلمة نفسها المستخدمة فى وصف تتشستون أى (clown) ولكن الدلالة القديمة كانت تشبه ما نسميه اليوم القروى الساذج، ولم أشأ تغيير الكلمة لأن رورالند تفهمها بالمعنى الأصلى لا 'المُحَوَّر' .

٦٤- تقصد رورالند أن الريفى العجوز ليس مهرجاً مثلك ولا قريباً لك حتى تتبسط معه .

٦٦- "من هم أفضل منك" يقصد المهرج 'فى المكانة الاجتماعية' ، ولكن كورين يفهم 'الفضل' من حيث الثراء . ولاحظ أن طول الجمل الحوارية المنظومة يزداد من ٦٥ إلى ٦٩ من البحر الثانى إلى الثلاثى إلى الرباعى حتى يصل إلى الخماسى المعتاد فى الشعر المرسل وقد حاكيت ذلك فى الترجمة .

٦٩- "الأكرم" الأصل (gentle) التى تفيد الرقة وكرم المحتد معاً، وأظن أن أفعال التفضيل ينقل الدلالة الهامشية . ولاحظ أن رورالند تنجح فى أول اختبار لتكررها إذ يخاطبها الراعى باعتبارها غلاماً .

٧٥- "يا سيدى الوسيم" صفة 'الوسيم' (fair) تتكرر فى مخاطبة رورالند المتكررة فى رى الغلام 'جانيميد' على طول المسرحية، ولكن معناها يتفاوت فقد يكون 'الجميل' ، وراعى ذلك فى كل حالة . ويقول أحد الشراح إن رفض كورين استضافة رورالند وسيليا لا نظير له فى التراث الرعوى كله . ولكن الراعى يرحب بالضيوف آخر الأمر هنا .

٩٤- "يسرنى قضاء وقتى فيه" كلمة 'قضاء' فى الأصل هى (waste) وقد ترجمت المعنى المقصود، كما يشرحه الشراح، وإن كان أحدهم يقول إن معنى 'الضياع' كامن فى اللفظ، ولم أجد وسيلة لإظهار هذه الدلالة المضمرة إلا أن أجمع بين قضاء وضياع فى السطر نفسه، مثلاً "يسرنى قضاء أو ضياع وقتى فيه" (دون أن يختل الوزن الشعري) ولكننى عدلت عن ذلك، خصوصاً لأن من يقول بذلك المعنى الهامشى شارح واحد فقط من السبعة .

٩٨- "فسوف أغدو خادماً" كلمة الخادم هنا هى (feeder) فى الأصل، وتنفرد طبعة آردن بالنص على أنها تعنى 'الراعى' ، خلافاً لما تقوله باقى الطبعات، فرجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدت أن معنى 'الخادم' منصوص عليه باعتباره المعنى الثانى من معانى الاسم (sb.2) وأن معنى الراعى موجود أيضاً باعتباره المعنى الأقل شيوعاً، إذ يأتى فى المنزلة الرابعة (sb.4) فأخذت بالمعنى الأكثر شيوعاً وتجاهلت المعنى البعيد .

٩٨-٩٩ ينتهى المشهد بما يشبه القافية ولكنها، كما يصفونها بالإنجليزية، 'ضعيفة' فأخر البيت الأول (be) والثانى (suddenly) فتجاهلتها .

الفصل الثانى - المشهد الخامس

تقول مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) إن هذا المشهد لم يكن يقدم على المسرح حتى فى مسرح شيكسبير وكان كثيراً ما يحذف فى العروض التالية، ولكننى أجد له أهمية لا أستطيع إنكارها، كما أبين فى المقدمة، وأظن أن المخرجين المحدثين (كلهم أو بعضهم) يقدمونه على المسرح.

الإرشادات المسرحية: يقول الشراح إن كلمة "وآخرون" تعنى اللوردات اللذين يلبسون ملابس سكان الغاب.

١- الحوار فى السطور ١٣-١٥ يؤكد أن أميان هو الذى يغنى. وبعض الطبقات تكتب 'أغنية' وحسب. وربما كان شيكسبير يحاكى مطلع اللحن الأساسى (التراثى) فى أنشودة روبين هود "نحن الرجال وسط غابة فيحاء/ فى ظل دوحة فينانة خضراء" وإن حوّر المطلع قليلاً.

٦-٧ تؤكد الأغنية ما قال به الدوق الكبير من التضاد بين 'الخير' الذى يجده حتى فى أجواء الغابة المكفهرة، و'الشر' الذى يجده فى مكائد حياة البلاط، ويلاحظ أن الحوار المنشور يزيد من إبراز موسيقى النظم فى الأغنية.

١١- يقول بعض النقاد إن ابن عرس ('العرسة' فى مصر) حيوان لا يتفق وجو الغابة، ولكننى أرى فيه تلويناً للصورة، فالغابة لا توحى بالمرح الخالص ووجود جاك المكتتب فيها، وخصوصاً تأملاته فى الحياة الإنسانية (الساخرة المتشائمة التى تنتهى بالفناء)، مما يضيف البعد البشرى الذى ينبه المشاهد إلى الواقع الكامن خلف كل مظاهر المرح وهو ما يسمى إدراك مبدأ الواقع (reality principle) الذى يؤكد المهرج، كما أوضحت فى المقدمة.

١٧-١٨ "لا أدين لها بشيء" فكاهة 'قضائية' أو 'قانونية' يتجلى فيها انشغال الناس بالمال والتجارة، وكان دفع الدين يحل موعده فى المحكمة المركزية فى لندن فى أيام معينة، وكان القاضى يعلق ورقة بأسماء الدائنين على الباب استناداً إلى دفاتر الحسابات، وكان المدينون، بطبيعة الحال، يعملون ألف حساب لهذه الأسماء. فكاهة ثقافية ضاعت دلالتها. وربما كانت من مبررات حذف المخرجين لها، إن لم يحذفوا المشهد كله.

٢١- 'قرداحين' القرداح هو (baboon) ويسمى أيضاً ببوان، أو قردوح ببوان، أو ربّاح، وهو نوع شرس من القروود له أنياب طويلة ويفترس صغار الغزلان، مع أنه نباتى يأكل العشب وأوراق الأشجار. لكن الناس كانوا يستأنسونه ويعرضه المحترفون على الجمهور فى ألعاب محاكاة. ولدينا فى مصر عائلات تسمى 'قرداحى' نسبة إلى أمثال هؤلاء المحترفين.

٣٣- "الطموح" كان الآفة الكبرى فى حياة البلاط أو "لعنة القصر الملكى" ، وضد الطموح هو الرضى والقناعة، على نحو ما شرحت فى حاشية سابقة. انظر ٤٣/٧/٢ و ٧٠/٢/٣ والحاشية على كل منهما.

٤٤- كانت بعض الطبقات القديمة تجعل چاك يغنى الأغنية، بل إن بعض المخرجين يجعلونه يلقي الأبيات وحسب دون الحان أو موسيقى، ولكن أميان يقول (فى ٤٢) إنه سوف يغنيها، كما يقول هـ. ج. أوليفر محرر طبعة بنجوين الحديثة إنه من غير المعقول أن يتحدث چاك بلا انقطاع وحده طول الوقت، والمنطقى أن يقول "ها هى ذى إذن" ويسلم الورقة إلى أميان (ص ١٢٤). وتقول دوسنيير إن چاك يوصف بأنه يتهيج حين يستمع إلى الأغاني (٤/٧/٢) ومن ثم فهو يستمع هنا وحسب. كما إننى لا أتصور أن يقوم هذا المكتئب بالغناء (ولذلك فبعض المخرجين يجعلونه يلقي الشعر وحسب).

٤٨- "دوك دام" كلمة لا معنى لها، والمقصود أن تصاحب حركة اليد التى تدعو اللوردات إلى القدام وحسب.

٥٣- الإشارة الظاهرة إلى ما يرويه الكتاب المقدس فى سفر الخروج (٥/١١) عن البلاء الذى ابتلى الله به الأبنكار (أى أكبر المواليد فى كل أسرة) فى مصر أيام فرعون. ولكن الصفة (of Egypt) قد تعنى الغجر (gypsies) وتورد طبعة آردن عبارة للكاتب توماس ديكر (Dekker) المعاصر لشيكسبير يقول فيها "كان الغجر يطلقون على أنفسهم اسم المصريين" ، وفى حلم ليلة صيف يرد تعبير (a brow of Egypt) بمعنى جبين إحدى الفجريات، وإذا صح هذا الفهم يكون چاك يسخر من رجال البلاط المنفيين، ومن الممثلين أيضاً الذين كانوا يعتبرون جوالين أو رُحَّلَ مثل الغجر. ولكن تعبير (first born) يرجع القراءة الأولى وإن لم يكن له معنى.

٥٤- "مائتته" اللفظ بالإنجليزية هو (banquet) ويعرفه معجم معاصر لشيكسبير بأنه وجبة من أى لون، ولكن معجم أوكسفورد الكبير يقول إنه يعنى الحلوى والفاكهة والنبذ (3¹ OED sb.) ولكن لا يذكر إلا الشراب فى هذا المشهد (السطر ٢٧ أعلاه) والفاكهة (فى ٩٩/٧/٢ أدناه) ويقول الشراح إنه لابد من وجود طعام آخر (ولو اقتصر على الخبز) حتى يسد غائلة آدم الذى يتضور جوعاً.

الفصل الثانى - المشهد السادس

يبدأ المشهد فى طبعة الفوليو بالشعر المرسل، ولكن الكسندر بوب قرر كتابته نثراً فى طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٢٣-١٧٢٥ قائلاً إن عامل المطبعة جمع الحروف نظاماً سى يشغل المساحة الفارغة فى

الصفحة، وطبعة آردن تورد السطور الخمسة الأولى نظمًا، من باب الأمانة للطبعة الأصلية، فالتزمت بهذا. وكان ذلك يعنى أن تقتصر إجابة أورلاندو على سطر منظوم واحد، يتبعه الشر إلى آخر المشهد القصير.

٦- يقول النقاد إنه إذا كانت روزالد تدخل غابة آردن فى هيئة رجل فإن أورلاندو يدخلها فى هيئة من يرعى المتعب ويأتيه بالطعام وهو دور الأم حسبما يقول إريكسون فى الكتاب الذى عرضته فى المقدمة.

١٥- "فى مهب الريح الباردة": فى هذا دلالة على أن الشتاء فى غابة آردن ليس صورة استعارية بل حقيقة واقعة.

١٦- "أحملك" انظر ١٦٨/٧/٢ حيث النص على أن أورلاندو يحمل آدم. وكلمة القفر التى تكررت هى فى الأصل الإنجليزية (desert)

الفصل الثانى - المشهد السابع

تقول الإرشادات المسرحية فى طبعة الفوليو إن الدوق الأكبر يدخل مع 'لورد'، أى لورد واحد، والمقصود أن لوردًا واحدًا هو الذى له دور منطوق (انظر الإرشادات المسرحية للمشهد الأول من الفصل الثانى) ولا ذكر هنا لدخول أميان، مع أن الدوق يدعو للغناء فى السطر ١٧٤. ويقول الشراح إن ملابس 'الخارجين على القانون' لم تكن تختلف على المسرح عن ملابس سكان الغاب، ويفسر هذا ما يظهر من عدم اتساق فى النص.

وأما المعنى المقصود للخارجين على القانون فلا يعنى هنا أكثر من أن هؤلاء يقيمون 'خارج' نطاق السلطة الرسمية للقانون لأنهم فى الغابة، وكان التعبير عادة ما يستخدم فى وصف رجال روبين هود. وأما فى مسرحية السيدان من فيرونا فإن أتباع فالنتاين من المجرمين.

١- "أظن أنه" الضمير يعود على جاك. وعدم تسمية شخص ما عند افتتاح مشهد من خصائص البناء الشيكسبيرى، إذ يوحى ذلك بأن المناقشة كانت تجرى قبل البداية (انظر بداية ١/٣ و ٢/٥) وأما الإشارة إلى المسخ فقد ناقشتها فى المقدمة.

٢- "فى أى مكان": كلمة (nowhere) تطبع كلمتين فى طبعة الفوليو (no where) بحيث توحى باليوتوبيا، الكلمة التى تعنى فى "غير مكان (محدد)" المترجمة حرفيًا عن اليونانية (ou topos).

٤- "وكان يستخفه الطرب" المقصود أن أغنية أميان الساخرة قد أبدلت بالاكثاب المرح، وهذه بداية أخرى تجاور بين المرح والاكثاب (انظر ١/٢، ٣/١، ٤/٢، ٥/٢، ٤/٣، ١/٤).

٦- "موسيقى الأفلاك" كان بطليموس عالم الفلك القديم يقول إن أفلاك الكواكب والنجوم أى مداراتها تحيط بالسموات فى الكون كله، وتصدر موسيقى لازمة للتناغم على الأرض.

١٣- "الرداء المبرقش" (motley) رداء يتكون من ألوان متعددة قد ينفصل بعضها عن بعض وقد يتصل، وكان الرداء المميز لمضحك الملك أو المهرج. وأما قول چاك "ما أتعس الدنيا" فيعنى أنه لا يريد أن يتخلى عن نظرتة السوداوية للعالم حتى فى غمرة مرجه.

١٦- "ربة الأقدار" يرفع چاك هذه 'الربة' مرتبة أعلى من مرتبة 'ربة الحظ' فى حديث سيليا عنها إذ يضيف إليها صفة (Lady). انظر إشارة سيليا فى ٣١/٢/١ والحاشية.

١٧- "بألفاظ دقيقة جاهزة": تقول ليثام فى طبعة آردن ١٩٧٥ إن المقصود استخدام الحكم الماثورة والمحفوظة، وكان المعنى آنذاك أنها تُقتبس ويُستشهد بها مهما تختلف المناسبة، كما يقول فرانسيس بيكون (Bacon) عنها فى كتابه عن تقدم المعرفة، المعاصر.

١٩- يقول المهرج، حسبما يروى چاك، إن الحمقى فقط هم الذين يتنسم الحظ لهم، وهو شرح للمثل اللاتينى (*fortuna favet fatuis*) أى إن الحظ يحابى الحمقى، وهو لا يرى الحظ إلا فى صورة الثراء المادى، متلاعباً بالمعنى الآخر لكلمة (fortune) التى تفيد هذا وذاك.

٢٠- المزولة هى الساعة الشمسية المعروفة، ولكن ربما كان تشستون يحمل 'ساعة جيب شمسية'، وهى صورة مصغرة للمزولة التى كان الملاحون يستخدمونها. وأنا أفهم (poke) فى الأصل بمعنى (pocket) أى جيب (فتحة داخلية فى الثوب تحت الكم) وإن كان البعض يقول إنه ربما كان يشير إلى 'جعبة' أو 'كيس'، كما يظهر من شيوع الكلمة حتى اليوم بهذا المعنى فى اسكتلندا، ولكنى التزمت بالمعنى القديم المنصوص عليه فى المعجم كأول معانى اللفظ (OED, poke, sb, ¹ obs. or arch) ولا أرى فى المعنى الاسكتلندى إلا تطوراً له.

٢٨- "وهذه حكاية لها ذيل" (And thereby hangs a tale) أى إنها لم تنته بعد أو لا تنتهى أبداً، وهذا هو المعنى، والصياغة العربية فصحة، ومزيتها أنها تنقل التلاعب اللفظى بكلمة (tale) التى يفهم منها أيضاً (tail) (حكاية وذيل على الترتيب) فأوردتُ التلاعب أيضاً دون إضافة شىء إلى المعنى أو حذف شىء منه.

٣٩- "كسرة الخبز القديد الباقية" كان الأصل يجرى مجرى الامثال وهو

(As dry as the remainder biscuit)

وكان الملاحون يتزودون في الرحلات الطويلة بخبز قديد لا يفسد ولو بعد شهور، وكان يخبز في صورة أقراص صلبة أصلاً، وتزداد صلابتها بعد الرحلة، وتقول طبة أردن إن المقصود ما يتبقى من الزاد بعد الرحلة (خبزاً كان أو غير ذلك) وتقول طبة أوكسفورد إن هذه الأقراص كانت تسمى باللغة الدارجة 'بسكوت البحر' (sea-biscuits) وتسمى حتى الآن (hard-tack) ويعرفها المعجم قائلاً إنها "خبز يخبز بلا خميرة حتى يصبح شديد المكسر" ويضيف إنها كانت تصرف للجنود فيما مضى. وتردد باقي الطبقات صفات هذا الخبز المصنوع في صورة أقراص. ويقول بريستون إن أذهان البلهاء كانت توصف في العصر الإليزابيثي بأنها جافة وصلبة وإن كانت تتميز بالذاكرة القوية، وتقول دوسنير إن المقصود حصاد خبرات الرحالة، فهو حصاد لا غناء فيه، وإن كان صلباً مثل "خبز البحر" كما يقول هاتاواي.

٤٠- "أصقاع غربية وحافلة": تقول لينام (أردن- ١٩٧٥) إن عقل الأحق يحول الصور المألوفة (*loci communes*) في البلاغة، أي التعابير المجازية، إلى أماكن (*topoi*) غربية وعجبية، مثل الأصقاع الأجنبية الغربية التي كان الرحالة يكتشفونها، وتلتقط خيط الفكرة باحثه معاصرة هي اليسون ثورن (Thorne) في كتاب لها بعنوان الرؤية والبلاغة في شيكسبير: النظر من خلال اللغة، عام ٢٠٠٠، فتبين كيف يتحول التعبير المجازي إلى تعبير حقيقي في الكوميديا، فيحدث تأثيراً فكاهياً، ضاربة أمثلة من مسرحيات كثيرة، ومن كما نحب أيضاً (ص ٣٩)، وقد مرت بنا بعض هذه النماذج التي لا تكشف عن حمق بل عن لامية، والحقيقة أنني وجدت نماذج أنصع في مسرح هارولد پنتر (Pinter) الذي تعتمد فيه بعض الشخصيات إلى معاملة المصطلح اللغوي المجازي (وهو مجاز ميت إذن) كما لو كان تعبيراً حقيقياً (أي كأنما كان مجازاً حياً) وهو ما يتسبب في إرهاب المترجم أي إرهاب.

٤٢- "فليتني أكون مثله مهرجاً" المعنى المضمّر هو أن چاك حكيم حصيف، ولكن البناء الدرامي وانجذاب چاك الشديد إلى تشستون يوحى بما قلت به من ثنائية بينهما، سواء كانت تقوم على التضاد، بسبب اختلافهما في الطبع، أو التكامل بسبب اشتراكهما في نقد الحياة والناس والتمرد على ظواهر العصر، وچاك (في السطر التالي) يطمح إلى الحرية التي يتمتع بها المهرج، تأكيداً لتكاملهما أيضاً.

٤٥- "ولست أرجو غيره من اللباس!" فى الأصل (It is my only suit) حيث تعنى الكلمة 'المطلب' و'الحلة' فأتيت بالمعنى الأول فى 'أرجو' (أى أطلب) والثانى فى اللباس.

٤٥-٤٦ لاحظ الأسلوب الملتوى الذى يستخدمه چاك، إذ يلجأ لللف والدوران بدلاً من أن يقول "بشرط استبعاد أى حكم مسبق بأننى عاقل"، فهذه الكلمات الست أوضح على إيجازها من الكلمات الاثنتى عشرة (وهى فى الأصل تسع عشرة). وقد بذلت جهداً كبيراً فى تخفيف التعقيد فى أسلوب چاك، من دون أن أطمس الطابع الأسلوبى الخاص له، وانظر كيف يسأل ويجيب على أسئلته بنفسه، ويبنى جملاً طويلة، مثل ٥٣-٥٥.

٥٣-٥٥ انظر إذن إلى بناء هذه الجملة المعقدة (التي أصلحها تيبولد فى ١٧٣٣ بإضافة Not to إلى بداية السطر ٥٥ حتى يتضح المعنى ويستقيم وزن الشعر) وما هى بالعربية أولاً:

إذ إن من يصلية ذلك المهرج الحكيم بالنقد المرير
لا بد أن يبدو كمن نجى من الجراح رغم ما به
من لدعة يحسها إن لم يكن شديد الحمق.

وما هى بالإنجليزية:

He that a fool doth very wisely hit
Doth very foolishly, although he smart,
Not to seem senseless of the bob...

لقد أرهقتنى تلافيف الجملة وقضيت فى صوغها وقتاً طويلاً مستعيناً بشروح الشراح، ويبدو أن المعنى استعصى على تيبولد أيضاً فاضطر إلى افتراض وجود حذف فأضاف أداة النفى وحرّفاً آخر وإلا لظلت مستغلقة على الفهم إلى يومنا هذا. وتأخذ الطبقات الحديثة بهذا باستثناء هاتاواى (طبعة نيوكيمبريدج ٢٠٠٠) الذى يضيف فى أول السطر الأخير كلمتى (If he) لضبط الوزن (بدلاً من Not to) ويعلق على ذلك قائلاً:

هذه الإضافة يبررها السحر الشعرى. ومعنى الفقرة أنه ما لم يظهر المرء أنه قد أدرك حكمة انتقاد المهرج له، حتى ولو كانت موجعة، فسوف يُثبت أنه أحمق. ولكن الدكتور جونسون، مُتبعاً تيبولد، يقدم معنى مناقضاً إذ يقول "ما لم يتحلّ الناس بالحكمة التى تمنعهم من الظهور بمظهر من تأثر بتهكم المهرج، فسوف يخضعون بذلك لسلطانه، وسوف

يفصح الحكماء عما بهم من حماقة، وهى التى تتعرض للتحليل، أى للتشريح والفضيحة ولو بالنظرات التى يلقيها المهرج عرضاً ويسرف فى إلقائها“ (ص ١١٩).

ولما كنت أثق فى حصافة الدكتور جونسون وقدرته على تفسير النص الشيكسبيرى، فهو حجة لا يستهان بها، فقد وجدت فى ثقته بتعديل تيبولد مبرراً لأن آخذ بما آخذ به جمهور الشراح وأنجاهل 'إضافة' مايكل هاتاواى فى طبعته الجميلة، ورغم أنها إضافة ممكنة والمعنى الذى تفيد به لا بأس به.

٦٣- "وأراهنك" فى الأصل "أتراهننى بـ...". والكلمة التى أترجمها هنا بـ (counter) وكانت قيمتها آنذاك مثل قيمة المليم اليوم (أو القرش؟) أى لا تساوى أو تشتري شيئاً، ولم أجد معنى للإحالة الثقافية البائدة فاكتفيت بصورة الرهان.

٦٤- "ذم الخطايا أقبح الذنوب والخطايا البشعة"

(Most mischievous foul sin in chiding sin)

المقصود بأقبح الخطايا أو الذنوب خطيئة النفاق، فالمنافقون فى الدرك الأسفل من النار، والدوق يُذكرُ چاك بماضيه، إذ يتصور أنه مازال على عهده، ولكن المسرحية تبين لنا أنه تغير، وأنه تاب عن الفسق، وانظر تحليل شخصية چاك فى المقدمة.

٦٥- "فاسقاً" الكلمة الإنجليزية توحى بالانحلال (libertine) أى من يتجاوز التحرر إلى التحلل من القيم الأخلاقية، وكانت تلك الصفة تطلق على معتقى الفلسفة الطبيعية التى ارتبطت فى التراث الكلاسيكى بأسماء إبيكتيتوس (Epictetus) وشيشرون (Cicero) وسنيكا (Seneca) وشرحها أحد الدارسين قائلاً إن معتقياً كانوا يتخذون من الطبيعة ربة لهم ومن العصر الذهبى مثلاً أعلى. (انظر المقال القديم الذى كتبه بريدفولد (Bredvold) وتشير إليه دوسنير، والمنشور عام ١٩٢٣ بعنوان "المذهب الطبيعى عند الشاعر چون دَن فى علاقته بتراث عصر النهضة" (مجلة فقه اللغتين الإنجليزية والألمانية) ص ٤٧١-٥٠٢). وانظر ما يقوله أورنشتاين (Ornstein) (١٩٧٥) فى هذا الصدد.

٧٠-٨٧ هذه السطور أغرب وأعوص سطور المسرحية كلها: إذ إن چاك ينتقد هجوم الكنيسة والدولة على الهجاء واصفاً ذلك الهجوم بأنه دليل على إحساس هاتين السلطتين بأنهما مزهتان عن العيوب وفى ذلك تفاخر وتباه، على الرغم من أنهما تتهمان شعراء الهجاء بأنهم يعانون من هذه النقيصة (فالتباهى نقيصة فى نظر الدين الصحيح) وتنسيان أنفسهما. ويدافع عن الهجائين قائلاً إنهم لا يقصدون أفراداً بعينهم بل يكشفون عيوب البشرية بصفة عامة، ضارباً المثل بانتقاده لمسلك نساء

المدينة اللاتي يسرفن في التزين كأنهن أميرات حتى تنفذ ثرواتهم، وأن تباهيهن يعلو كمد البحر وفقاً لثرائهن حتى ينفذ فيهبط تباهيهن كالجزر بعد المد. ثم يلجأ إلى التعميم في الدفاع عن الهجاء قائلاً إن من يعترض على انتقاد خصلة ما، وهو يتسم بها، جدير بالانتقاد، أما إن كان بريئاً منها فلن تصيبه سهام النقد بل تطيش أو تطير كالإوز البري لا يتمي إلى أحد.

هذه الفكرة التي تبدو واضحة في الشرح تتخذ صور أفكار منفصلة في عبارات متوالية لا تتوافر فيها الروابط المنطقية اللازمة لإقامة الحجة. والمترجم هنا ملتزم بالنص ولا يتمتع بحرية الكاتب في إنشاء هذه الروابط. وكل ما استطعته هو إظهار المعاني المضمرة في النص، فهي جزء منه وإن غابت عنا لبعد المسافة الزمنية التي تفصلنا عن ذلك المجتمع وثقافته، فأضفت كلمتين في السطر (٧١) لأن جميع الشراح يأتون بهما (ألا وهما ناسياً نفسه)، ولولا هذه الإضافة لغاب تسلسل الفكرة في حديث جاك كله. فهو يبدأ بانتقاد من ينتقدون التباهي (دون أن يسمى الكنيسة والدولة) مضمراً أنهما تتباهيان وتنسيان ذلك. ثم ينتقل إلى أصل أو مصدر التباهي الحق وهو الثراء الذي تستمتعان به، ومن هذه الفكرة ينتقل إلى هجاء نساء المدينة، ويركز على هذا عدة سطور حتى ينتهي إلى الدفاع عن الهجاء واتهام من يرفضونه بأنهم يخشون فضح أنفسهم أو بأنهم يُدينونها، وإلا فما ضرهم الهجاء لو كانوا بغير نقائص.

وعندما عدت إلى أقوال النقاد 'أستفتيهم' لم أجد إلا كلاماً عاماً عن دفاع شيكسبير عن الهجاء الساخر وحق الفنان أو الأديب في النقد، وأن سبب الغموض المتعمد اضطرابه إلى التعمية حتى لا تُصادر مسرحيته أو تحرق إذا نشرت، مثلما حدث لمسرحيات غيره، وإن كان ذلك لم يخفَ على الرقيب فأمر بتأجيل نشر المسرحية، كما أوضحت في المقدمة. واضطرت أخيراً إلى الرضى بالغموض على كره مني، بعد أن قضيت في مراجعة النص وقتاً طويلاً، آملاً أن يجد القارئ معنى ما فيما كتبتُ وأن يرجع إلى الحواشي لاستجلاء ما غمض منه. والحل لمن أراد من المخرجين تجنب 'اللوم' تأكيد الطابع الفكاهي في شخصية جاك حتى لا تعتبر لسان حال المؤلف، بل تعتبر بمثابة لوجهة نظر خاصة به، وقد يتفق معها المؤلف وقد يختلف.

١٠٢-١٠٣ "الرقعة نجبرنا.. إبداء الرقعة" عكس ترتيب الكلمات في جزئي الجملة تنشئ الصيغة البلاغية التي تسمى "التصالب" (*chiasmus*) وقد سبق لي شرحها في تعريف الأسلوب اليوفوي (*Euphuistic*) في مقدمة ضجة فارضة (ص ٤١).

١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧ بداية هذه الجمل المتوالية بالعبارة نفسها "إن كتمو" تنشئ الصيغة البلاغية المسماة "أنافورا" (*anaphora*) وهو ما يشيع الإحساس بالترنيم الدينية.

١١٦- "مائدة الكريم الطيبة" فى الأصل (good man's feast) يقول الشراح إن صفة (good) تنصرف إلى المائدة وإلى الرجل فى الوقت نفسه، فجعلت الرجل كريماً والمائدة طيبة. ولكن الجميع يبينون أن الكرام بالمعنى المادى والمعنى الخلقى صفة أساسية فى الصورة، ويشير بعضهم إلى مثل من الكتاب المقدس (إنجيل متى ٢٢/٢-١٤).

١١٨- "الشفقة" صفة تشترك فيها تقاليد الفروسية وتعاليم المسيحية.

١٢٠- "الرجاء" (hope) بالمعنى الدينى (الذى ذكرته فى حاشية سابقة) أى الأمل القائم على الثقة لا على التمنى. وأما 'الحجل' فتقول دوسنير إنه صفة أنثوية (فى غمار تقريبها بين الجنسين).

١٢١-١٢٤ نسق الصياغة المتسق الذى يُرجع أصداء الأسئلة المتوالية يوحى بالترانيم الدينية.

١٢٩- "مثل طيبة" (like a doe) الصورة التى توحى بأنه أم (ومن ثم أنثى) تطعم الصغار صورة يحتفل النقاد النسويون بها (انظر عرضى لراى إريكسون فى المقدمة) ويقارنون بينها وبين الصور الذكورية أى صور صيد الغزلان (٦٢/١/٢) والخوف من قرنى الديوث (١٤/٢/٤-١٩).

١٣٣- "فإنه لوَاهنٌ يَنْوُوهُ هَمَّانٌ" الأصل: (Oppressed with two weak evils)

المعنى يشرحه بريسندن، وإن لم يكن فى حاجة إلى شرح، والصورة البلاغية نسميها نحن 'الصفة المنقولة' (transferred epithet) أى نقل الضعف من الرجل إلى سبب الضعف، وهى حيلة صياغية عامة فى اللغة الإنجليزية. وأما ترجمة (evil) بالهم فهو من باب إخراج المعنى الدقيق، والمبتدئون يتصورون أن الكلمة لا تعنى إلا الشر، ولكننا نقول مثلاً (the lesser of two evils) لتعنى أهون البلاءين، لا الشرين، وقس على ذلك سياقات أخرى، وأما 'ينوء' فالصورة توحى بأثقال على كاهله يروح تحتها، ووجدت فى الكلمة الواحدة إيجازاً مطلوباً فى الشعر فاستعضت بها عن الصورة المبسطة.

١٤٠-١٦٧ تقول دوسنير تعليقاً على هذا الحديث الذى أصبح ذا شهرة تفوق أهميته الدرامية، أعنى ما يشار إليه باسم "أطوار الإنسان السبعة":

يستند هذا الحديث العظيم إلى مصادر كلاسيكية وقروسطية، ويعتبر المحور الذى يدور حوله وعى المسرحية الذاتى بدلالة الأداء الدرامى، وكذلك دفاعها المضمر عن المسرح ضد من ينتقصون قدره. وكان لودج قد كتب أول دفاع (عام ١٥٨٠ تقريباً) ضد الهجوم الذى شنه ستيفن جوسون (Gosson) (١٥٧٩) وفى روايته مارجريت (١٥٩٦) يشبه الحياة بمسرحية

ويناقش أطوار حياة الإنسان (نُويْلز Knowles). وربما يكون حديث جاك قد أتاح لهذه الصورة المألوفة الشيوع من جديد (ص ٢٢٧).

١٤٤- "أطوار عمره السبعة" (seven ages) فكرة أطوار عمر الإنسان عريقة فى الفكر البشرى، إذ ترد عند فيثاغورث الذى يقول إنها أربعة، وعند أرسطو الذى يقول إنها ثلاثة، وقيل إن هيبوقراط (Hippocrates) كان أول من حددها بسبعة.

١٤٧- "كالمحار" (snail) هو الحلزون، وهو حيوان بحرى صغير يعيش فى قوقعة حلزونية وهو من الرخويات ويضرب به المثل فى بطء الحركة.

١٥٠- "فى جمال حاجب الحبيبة" صورة تقليدية فى شعر الغزل الرومانسى المأثور عن بترارك.

١٥٣-١٥٤ "من أجل شهرة جوفاء كالفقاعة.. أمام مدفع يفغر فاه" الأصل:

Seeking the bubble reputation

Even in the cannon's mouth;...

والصياغة الإنجليزية تقول ضمناً إن الجندى يلقي بنفسه فى فوهة المدفع، ولكنها تشير أيضاً إلى ما لا يظهر من المعنى الموحى به فى الصورة ألا وهو أن الفقاعة سوف يفجرها المدفع ويبين أنها جوفاء حقاً. والمعنى المضمّر فى الأصل يظل مضمراً فى الترجمة.

١٥٥- "فيه استوى ديك سمين" والأصل (with good capon lined) و(capon) هو الديك الذى تنزع خصيتاه حتى يسمن ويتضخم، و(lined) يعنى 'المبطّن' بلحم الديك واستخدام الفعل (line) بمعنى التبطين شائع لما يدخل المعدة أولاً (مستعاراً من الملابس) ونعتاد هذا الاستعمال فى الإنجليزية الجارية اليوم، ولكننا لا نستعمل الصورة نفسها فى العربية فأتيت بمقابل لها، وهو فى نظرى طريف. ويقول أحد الشراح، تأويلاً، إن كرش القاضى مبطّن بدهن الديك مثلما نبطن المعاطف بالفراء!

١٥٧- "بطارف الأمثال والحكم التليدة" الأصل هو: (wise saws and modern instances)

أرغمنى الوزن الشعرى على أن أعكس الترتيب هنا، والتضحية بالترتيب من عواقب الوزن، ولكن الوزن فى نظرى أهم كثيراً لأن الترتيب هنا ليس له مغزى شعرى خاص. وأما الأمثال المقصودة فيقول النقاد إن المقصود بها الحالات القضائية المماثلة أو الأمثلة التى يقاس عليها، والطارف هو الجديد، حسب تفسير تيبولد، على عكس التليد أى القديم أو العريق، والمقصود الأقوال المأثورة

عن السلف. والمعروف أن النظام القضائي البريطاني يعتمد على القياس أساساً لا على القواعد القانونية النظرية مثل القانوني الفرنسي وغيره. والأمريكيون يحاكون الإنجليز في التمثيل بالسوابق (precedents).

١٦١- "من بعد أن يصونها" (well saved) أى التى ادخرها وصانها لشيخوخته. وتعبير (a world too wide) أى بالغة الاتساع، اكتفيت بكلمة فضفاضة فى مقابله، ولكننى حافظت على المقارنة المضمرة فى التركيب الاصطلاحي (too... for) فقلت فى السطر التالى "ولا تلائم" (الهزال فى ساقيه his shrunk shanks).

١٦٦-١٦٧ يقول النقاد إن هذه صورة كئيبة سوداء للشيخوخة يكذبها حنان أورلاندو حين يدخل حاملاً آدم فى هذه اللحظة.

١٦٨-١٧٠ هذا المشهد كله مكتوب بالشعر المرسل (وربما باستثناء كلام چاك فى ٩١ و ١٠١ وهو ما نظمته أيضاً بسبب قوة الإيقاع الجارفة). ويجتهد المحررون حتى يجعلوا السطور القصيرة (قسراً) أجزاء من شطرات شعرية، لكننى اكتفيت فى حالة هذه السطور الثلاثة (١٦٨-١٧٠) بنظمها من البحر نفسه حتى لا تختل النغمة الإيقاعية ثم غيرت البحر حين يحدث الدوق أورلاندو (١٧١) للدلالة على التغيير.

١٧٥-١٩٤ تعتبر أغنية أميان تلخيصاً لحديث الدوق الذى يستهل به الفصل الثانى (١/٢) بحيث ينتهى هذا الفصل بما يتجاوزه من نغمتى المرح والحزن نهاية متناغمة.

١٧٨- يجد بعض النقاد فى صورة 'الناب' (tooth) إلماحاً إلى 'الجروح' التى يتسبب الهجاء فيها، ولكن الدلالة المباشرة ترتبط بفكرة الجحود فى السطر السابق، وهكذا أرى الدلالة أقرب إلى ما يقوله الملك لير فى سورة غضبه من أن جحود الأبناء "أقسى على الإنسان... من لدغة من ناب ثعبان" والتعبير بالإنجليزية (a serpent's tooth) ١/٤/٢٧٤، كما سبق أن شرحت فى المقدمة ما يربط هذه المسرحية من ثيمات بمأساة الملك لير.

١٧٩- المقصود بأننا لا نستطيع أن نرى الريح أننا لا نرى وجهاً باسمًا يخفى الجحود، كما هو حال الإنسان، أى إن الريح صادقة صريحة.

١٩٢- تكرار هذا المقطع هنا يكتسب دلالات أقوى بعد ما قيل فى السطور السابقة، وما تضمنته من تلميحات، وربما كان حال بلاط الملكة إليزابيث قد أكسب هذه الأغنية دلالات تصب فى واقع ما

يعرفه أهل القصر وما يعانون منه، ويستشهد النقاد بأقوال المعاصرين التى تؤكد الدلالة الواقعية تاريخياً لحال البلاط (خارج المسرح) وهو ما يرمز له (عن طريق الإسقاط) بلاط الدوق فريدريك.

الفصل الثالث - المشهد الأول

هذا المشهد القصير كثيراً ما يحذفه المخرجون فى العروض التى تعتمد على مشاهد الغابة التفصيلية، بسبب الحاجة إلى تغيير الديكور، كما ذكرت من قبل أن المخرجين كثيراً ما يضمونه إلى مشاهد القصر السابقة فى العروض ذات الديكور التفصيلي.

يبدأ المشهد وسط مناقشة جارية بين فريدريك وأوليقر، مثل بعض المشاهد السابقة (٧/٢) واللاحقة (٢/٥) ولذلك فله أهميته لأنه يصور مواجهة بين آخرين عاقين تتناقض مع ما شهدناه من روح الألفة والمودة بين الدوق الأكبر وأورلاندو فى نهاية المشهد السابق ٧/٢، فهما أخوان صالحان كما يقول بريسندن. وأما فى رواية توماس لودج المشار إليها فإن سالادين يظهر فى هذه اللحظة ويعلن توبته بإسهاب شديد.

٦- "ابحث عنه ولو فى جحر مظلم" الأصل هو (seek him with a candle) ومعناه لو اختبأ عنك فى مكان/ جحر مظلم، وقد حافظت على الصورة المضمرة والدلالة على الشمعة شارحاً المقصود، لأنك لا تستطيع أن تقول "ابحث عنه على ضوء شمعة"، ناهيك بأن تقول "ابحث عنه بالشمعة" فهذا كلام لا معنى له بالعربية.

١١- "نما يجدر أن يرهن" الأصل (worth seizure) والمعروف أن الرهن سوف يُفكّ فيما بعد (١٦٦/٤/٥) وتعود أملاك أوليقر إليه. والطريف أن لودج يجعل الرغبة فى استيلاء الملك على أراضي سالادين دافعاً إلى الغضب عليه وطرده.

١٥- "ذاك يزيدك شراً" : انقلاب مفاجئ فى موقف فريدريك الأخ العاق.

١٦- "التمين اللارم" الأصل (make an extent) وهو التعبير القانوني الخاص بتمين العقارات بغرض مصادرتها، ويشرحه مالون (Malone) ويورده المحدثون.

الفصل الثالث - المشهد الثانى

هذا المشهد المحورى الذى يتوسط المسرحية تماماً يُستَهْلُ بتعليق أورلاندو قصيدته على شجرة، على نحو ما هو وارد فى قصة لودج (وملحمة أريوسطو)، وبنائه يقوم على سلسلة من الحوارات، يبدوها

الراعى العجوز ومضحك القصر بمناقشة المزايا النسبية لحياة القصر وحياة الريف، وبعدها تناقش سيليا وروزالد قضية أورلاندو، ثم يتحدث أورلاندو مع جاك عن روزالد، وأخيراً تجرى 'المواجهة' بين روزالد (فى رى الغلام جانيميد) وأورلاندو حول 'روزالد' التى يرسمان لها صورة خيالية.

١-١٠ أحياناً ما تعتبر هذه الأبيات العشرة مشهداً مستقلاً، وهو ما يفعله هاتاواى فى طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٠) متبعاً فى ذلك طبعة الشاعر ألكسندر بوب القديمة، ولكن أبيات أورلاندو تتخذ صورة قصيدة فرنسية تقليدية تسمى (dizain) وكانت تتكون من عشرة أبيات واشتهرت فى فرنسا على يد شاعر يسمى موريس سيف (Scève) وكان سيدنى يبدى إعجابه به. وهكذا فالقصيدة جزء من المشهد الطويل وتعتبر 'النفمة' الأساسية فيه.

١- "علقتُ قافيتى هنا" : يفصل الشراح القول فى مكان تعليق القصيدة: شجرة أم عمود؟ وذلك من شئون المخرج ولا يهمنا.

٢- "لَبِسْتَ تيجاناً ثلاثة" : يشير أورلاندو إلى الطبيعة 'الثلاثية' للقمر الذى يعامل فى الأدب الأوروبى معاملة المؤنث، فلدينا أولاً ربة القمر ديانا (أرتميس) الصيادة وحامية العفة؛ ثم بروسرينا (Proserpina) وهى أيضاً هيكات (Hecate) ولوكينا (Lucina) ملكة العالم السفلى وراعية ولادة الأطفال؛ وأخيراً سينثيا (Cynthia) أو فيبي (Phoebe) أى القمر وحسب (انظر حواشى الشخصيات) ويشير النقاد إلى ارتباط صورة القمر بالملكة إليزابيث فى أعمال المعاصرين.

٤- "هذه الصيادة" أى روزالد التى يتخيلها أورلاندو فى صورة حورية من حوريات ملكة الصيد (القمر) ديانا.

٦- فى "قشرة اللحاء" : فى ملحمة أريوسطو ينقش أورلاندو اسم حبيبته أنجليكا على لحاء الأشجار، ويحاكيه سبنسر فى ملكة الجان.

١١-٢١ سبقت لى مناقشة 'منطق' المهرج فى المقدمة، وإليها أحيل الدارس.

٢٠- "المعرفة بالدنيا" فى الأصل (Philosophy) والمعروف أن الكلمة الإنجليزية تعنى عند شيكسبير 'العلم الطبيعى'، أو 'العلم' على إطلاقه، وإن كان الشراح يقولون إن المعنى هنا هو الخبرة بالدنيا أو الحكمة المستقاة من العيش فى الدنيا. لكنها ليست 'الفلسفة' قطعاً.

٣- "حكيم بالفطرة" الأصل (natural philosopher): يخرج هنا شيكسبير عن معنى الفلسفة الطبيعية التى شرحتها آنفاً فى الحاشية على (٦٥/٧/٢)، حتى وهو يلمح إليها من طرف خفى، ولم أستطع إخراج الإلماح فى الترجمة فاكتفيت بالمعنى الصريح.

٣٤- "أرجو الخلاص" في الأصل (I hope) فقط دون ذكر صريح للخلاص المضمّر بل الأساسى فى المعنى المقصود. وكان الشائع منذ كتابات القديس أوغسطينوس ذكر الرجاء للدلالة على هذا المعنى.

٣٥- "بالحق" (truly) أول مرة يستخدم فيها المهرج هذا التعبير ليتلاعب بمعناه، وهو يستخدمه هنا لتأكيد قول واضح الكذب.

٣٩-٤٢ يقدم المهرج هنا نموذجاً للقياس المنطقى (syllogism) لدى القدماء حيث تتابع الأقوال فيه بصورة منطقية ولكنه ينتهى إلى نهاية خاطئة، والسبب فى هذه الحالة أنه يستخدم كلمة (manners) بمعناها القديم الواسع أى الأخلاق (morals) وقد التزمت بهذا فى الترجمة، إذ كيف أتى فى العربية بكلمة مرادفة تغير معناها من الخلق إلى قواعد السلوك أو مظاهره؟ وانظر مثال هذا القياس من الليلة الثانية عشرة فى قول المهرج "فكل ما نصلحه نرقعه. فالفضيلة التى تأثم يظهر فيها خرقٌ مُرَقَّعٌ من الخطيئة، والخطيئة التى تنصلح تبدو فيها رقعة الفضيلة. فإذا كانت هذه الحجة سليمة، وثبت الترقيع فى كل شىء، فيها". (١/٥/٤٤-٤٧ من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧).

٦١ و ٦٤ الكلمة المستخدمة للمسك فى (٦١) هى (civet) وهى اسم الحيوان الذى يستخرج المسك من غدة فى ذيله (بالقرب من مؤخرته) واسمه العلمى الحديث "الزباد" ومنه نوع يشبه القطط هو "قط الزباد" (civet cat) ولكن العرب كانت تقول إن المسك بعض دم الغزال (وهو شطر من بيت شعري مشهور) ولم أشأ فى عمل أدبى أن ألبأ إلى التغريب بذكر ما لا يعرفه القارئ وقد يحار فى تصويره، بل أردت المقابل الثقافى الذى ينقل الدلالة بصدق للسامع أو القارئ، فالمثل الذى أتيت به مشهور ومعناه صغاراً ولن يدهش من يسمعه أول مرة.

٦٦- الطريف أن إعلان كورين هزيمته تتضمن فيما يشبه المفارقة انتصاراً للحكمة الفطرية على الخدلة المكتسبة من العلم والعيش فى البلاط، وهو ما يمثله المهرج الذى يتمتع باللماحة وإن كان يعيش حياة تطفل.

٦٩-٧٤ "أكسب ما أكله... وحملانى ترضع": الصورة فى هذه السطور الأربعة ترجع صدى ما يقول الراعى ميليبو (Meliboe) فى ملكة الجان للشاعر سبنسر،

The fields my food, my flocke my rayment breed;

No better doe I wear, no better doe I feed.

Therefore I do not any envy,

Nor am envied of any one therefore.

6.9.20,20 (p. 404)

وترجمتها:

يُخْرِجُ لِي الْحَقْلُ طَعَامِي، وَكِسَائِي تَسْتَجِبُ أَغْنَامِي
لَا أَلْبَسُ خَيْرًا مِنْ ظَبْيَةٍ، أَوْ أَكُلُ خَيْرًا مِنْ ظَبْيَةٍ
وَلِذَلِكَ لَا أَحْسَدُ أَحَدًا
وَكَذَلِكَ لَا يَحْسُدُنِي أَحَدٌ.

(٢١، ٢٠/٩/٦)

ويقول الشاعر صمويل دانييل (Daniel) في ترجمته لعمل للشاعر الإيطالي بترارك بعنوان عن حياة العزلة (*De Vita Solitaria*) عام ١٦٠٣ (وهو يسميها بالإنجليزية في امتداح العزلة): "ساكن الريف لا يحسد أحداً، ولا يكره أحداً، ولكنه قانع بما كُتب له، آمن في ذاته" (من دوسنبير ص ٢٤٠). ويقول النقاد إن الرضى أو القناعة كانت له دلالة دينية بل وربما سياسية أيضاً. والمعروف أن الوعاظ الدينيين كانوا يدعون على المنابر إلى الرضى والقناعة. ولكن إيقاعات النثر في أقوال كورين تستبق ما يقوله الملك لير إلى توم المسكين في مسرحية الملك لير فوق الربوة: "إنك لا تدين بالحرير لدود القفز، ولا للحيوان بجلود ترتديها، ولا للأغنام بأى صوف، ولا للغزال بالمسك" (٩٩-٩٨/٤/٣) (من الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٦).

٨٢- الإرشادات المسرحية: قد يرى المخرج أن تكون في يد روزالند قصيدة وجدتها فوق شجرة، كما هو منصوص عليه هنا، أو أن يجعلها تجمد القصيدة التي تقرأها على شجرة على خشبة المسرح، وقد فعل مخرجو المسرحية هذا وذاك (مارشال).

٨٣- "أخو سيدتى الجديدة": هذه أول إشارة صريحة إلى صلة القرابة المفترضة بين 'جانيميد' و'إليانا'.

٨٥- "جزر الهند الشرقية" المقصود الهند وجزر إندونيسيا، وأما جزر الهند الغربية فهي الجزر الأمريكية التي كانت إسبانيا تحتلها (بعد اكتشافها). وكانت هذه وتلك مشهورة بالثراء.

٩٠- يقول الشراح إن صفة سوداء تشير إلى خطوط الصورة السوداء كما تشير إلى القبح، فالجمال عند الإليزابيثيين كان يقتضى بياض البشرة والعيون الخضراء. وانظر كيف يهجو الشاعر العربى سواد البشرة وزرقة العيون:

وَلِلْبَخِيلِ عَلَى أَمْوَالِهِ عِلٌّ زُرْقُ الْعُيُونِ عَلَيْهَا أَوْجُهُ سُودٌ

- ١٠١- أى إن روزالد مجرد 'قطة' (بعد أن قال إنها ظبية).
- ١٠٥- كان وضع 'المذنب' على عربة وإرساله إلى السوق حتى يسخر منه الجمهور يوازي عقوبة 'التجريس' عندنا.
- ١٠٦- "أحلى بندقة قشرتها مرة" كان ذلك يجرى مجرى الأمثال.
- ١١٠- "يخب خبيًا خادعًا" أى يسرع دونما حاجة إلى الإسراع، فلا حاجة، كما يقول المهرج، بالشاعر إلى مثل هذا الجرى، ولذلك - أقول بالمناسبة - أطلق اسم 'الخب' على البحر الشعرى الذى كتبت فيه الأبيات، وهو الصورة الحديثة للبحر 'المحدث' أو 'المتدارك' (أى الذى تدارك الأخفش فيه الخليل بن أحمد).
- ١١٣- "الشجرة ثمرها فاسد" : إشارة إلى الكتاب المقدس: "كل شجرة جيدة تثمر ثمرًا جيدًا. أما الشجرة الرديئة فإنها تثمر ثمرًا رديئًا... إذن من ثمارهم تعرفونهم" (إنجيل متى ١٧/٧، ٢٠).
- ١١٦- ثمرة المشملة ثمرة فى حجم البلح الضخم ولونها برتقالى وأوانها لدينا فى الخريف، ولا تبلغ درجة النضج حتى تبدو كأنما تعفنت بسبب تغير لونها (مثل البلح الرطب).
- ١١٧- "فلندع الغابة تحكم" أى إن المهرج يطلب من الجمهور الحكم على فكاهة روزالد.
- ١١٩- الإرشادات المسرحية: "فلنختبئ هنا" إشارة للمخرج.
- ١٢٥- "حكيم الأفكار" الصفة فى الإنجليزية (civil) والمقصود بها أفكار المثقفين الذين يستطيعون أن يصوغوا الحكم فى عبارات بلاغية موجزة، والاسم (sayings) يعنى (sententiae) أى الحكم الماثورة بلغة مجازية (wise maxims).
- ١٢٦- كان القدماء يقابلون بين قصر حياة الإنسان وطول حياة الفن (vita brevis, ars longa) وهذه الفكرة هى التى يجسدها الشاعر كيتس فى قصيدته "مناجاة إلى إناء يونانى".
- ١٢٧- "دون بصيرة" أى فى ضلال (erring). وقد ناقشت الفرق بين الضلال وبين غيره من الأخطاء البشرية فى غير هذا المكان ويكفى أن نذكر أن المعنى القديم (يُشرد أو يضرب على غير هدى - من اللاتينية errare) كان ولا يزال فى قلب الخطأ هنا، و'الريح الضالة' أى التى لا وجهة لها فهى تنحرف فى مسارها على غير هدى هى (errant wind) وصفة الضرب فى الشعاب لاتزال قائمة فى معنى التجوال والسفر أو حتى الانتقال لأداء المهام كما فى كلمة 'مشوار' لقضاء حاجة (errand).

١٣٦- "جوهر أرواح المعمورة" الأصل طريف: (The quintessence of every sprite)

أما الكلمة الأخيرة فالمقصود بها الروح، فهي صورة أخرى من صور الكلمة عُدَّت من أجل القافية، والكلمة الأولى تعنى الجوهر المقطَّر، وهو الذى يتخذ صوراً متعددة مادية، لكنه فى تصور القدماء الحقيقة الثابتة التى لا تتغير، فكان القدماء يرون أنه (كما يدل اللفظ اشتقاقاً) العنصر الخامس، النقى الصافى الذى صيغت منه النجوم، قبل أن يتخذ صور العناصر الأربعة حين يتجسد فى الخلق (النار والماء والهواء والتراب) على الأرض. ووصف روزالد بأنها من هذا العنصر المطلق امتداح ما بعده امتداح.

١٣٧- "أصغر صورة" أى صورة البشر، وهى الصورة المصغرة (microcosm) للكون، ولكن شيكسبير يقول وحسب (in little) ليعنى هذا.

١٤٢- "فى خد هلين" المقصود 'هيلين' (Helen) الطروادية، وكان جمالها أسطورياً، وكذلك تقلب قلبها.

١٤٤- كان من أهم المحاسن 'الأخرى' لثلاثتنا قدرتها على العذو، ويقول النقاد "ربما كان خيال الشاعر قد أفلس هنا".

١٤٥- يشرح الشراح كلمة (modesty) بأنها تعنى العفة (معناها القريب) والإباء أو الكرامة أيضاً، وهو المعنى المقترن الأدبى بلوكريشيا (Lucretia) (أو لوكريس) (Lucrece) التى اغتصبها الأمير الرومانى تاركوين (Tarquin)، وكانت زوجة جميلة فاضلة يضرب بها المثل لرجل اسمه كولاتين (Collatine) فاختارت الانتحار على أن تعيش فى عار، وكان ذلك السبب فى سقوط أسرة تاركوين الحاكمة (The Tarquins).

١٤٧- "الملا الأعلى" (heavenly synod) يقصد به مجمع الملائكة وإن كان الشاعر يعاملهم معاملة الكائنات الأسطورية، والمعروف أن الاسم الذى يعنى المجلس ذو دلالات مرتبطة بالكهنة والكنيسة. ولذلك استخدمت اسم الموصول "من" من باب ما يسمى "التجهيل" أى عدم تحديد هوية هؤلاء.

١٥٢- "من صعد المنبر" (pulpiter) تختلف طبعة آردن التى أخذ بقراءتها عن باقى الطباعات فى أنها تنفرد بتعديل أصل الكلمة فى طبعة القوليو وهى (Iupiter) أى جوبيتر إلى الصورة الحالية، استناداً إلى اقتراح ناقد ومحرر شهير فى القرن التاسع عشر، وهو سبينج (Spedding) الذى حقق النص (طبعة كيمبريدج) وقال باحتمال وقوع الخطأ، ولا شك أنه منطقى، وربما كان عامل الطباعة قد

اعتاد قول روزالد "يا جوييترا" فأساء قراءة الكلمة المخطوطة واختلط عليه الأمر، والواقع أن "أرق من صعد المنبر" تنطبق على سيليا خيراً من مناداتها بجوييترا، والمنبر يتمشى مع الخطبة والموعظة وجمهور الكنيسة، كما يرجع أصداء 'الملأ الأعلى' في ١٤٧. والطبعات الست الأخرى عندى تقول جوييترا، دون شرح.

١٥٨-١٥٧ "إن لم يكن بقضنا وقضيضنا، فبزادنا وزوادنا" الأصل:

(though not with bag and baggage, yet with scrip and scrippage)

العبارة الأخيرة يبتكرها المهرج تتشستون على غرار الأولى، فأما (scrip) فهي الجعبة التي يحملها الراعي ويضع فيها زاده (طعامه وشرابه) كما كان يحملها المسافرون والحجاج، ولدينا في العامية مقابل 'للتركيبة' التي بناها المهرج، وهي الشائعة في الحكايات الشعبية "أخذ زاده وزواده وخرج" فأتيت بها للملاءمة الدقيقة للجو أو 'للنغمة' (انظر المقدمة).

١٦٣-١٦٢ تتلاعب روزالد بالمعنى الاصطلاحي لكلمة (feet) أى التفعيلات ومعناها الحرفى أى الأقدام، وجاريت التلاعب بكلمة 'تفعيل' (السخيفة) نفسها لإخراج الفكاهات (السخيفة) نفسها. وهذا التلاعب يستمر فى السطور التالية حتى السطر ١٦٦، استناداً إلى 'فعل' ومشتقاته.

١٧٠- الإيجرام الشهير يقول "العجب لا يستمر أكثر من تسعة أيام"، وهو مأثور عن هيوود (Heywood) وغيره من معاصري شيكسبير، وقد أصبح ذلك من مصطلح الإنجليزية الجارية فنحن نقول إنه يثير العجب تسعة أيام (It was/is a nine days' wonder)

وأذكر أن أستاذة لى وصفت حفيدها بأنه 'عجب الأيام التسعة'، ودلالة الرقم تسعة (مضاعفات ثلاثة) وسبعة بارزة فى التراث الدينى والشعبى. وتقول روزالد إنها قضت سبعة أيام تتعجب ومازالت تدهش وتعجب.

١٧١- اجتهد الشراح لتفسير القول بوجود نخلة (palm-tree) فى غابة أردن فلم يتجاوزوا الحدس والتخمين. وأنا لا أرى طائلاً فى مثل تلك التساؤلات فنحن لسنا فى غابة أردن الإنجليزية، ولا حتى الفرنسية، بل فى غابة وحسب أو قل فى لا مكان كما ذكرت فى المقدمة، فنحن فى مكان تنمو فيها الزروع (الزيتون) ونصادف فيها الأسود والأفاعى، إلى جانب كل المراعى وصفات الغابة التقليدية! المهم أننا لسنا فى المدينة وحسب.

١٧٢- "فيثاغورث": الإشارة هنا إلى مذهب هذا الفيلسوف الذى يشار إليه باسم تناسخ الأرواح (metempsychosis) أى انتقال الأرواح من كائن حى إلى كائن آخر (transmigration of)

(souls) وقد أشرت إلى هذا المذهب فى الحاشية ٥١/٢/٤ على الليلة الثانية عشرة وهى التالية تاريخياً لهذه المسرحية فى حياة الشاعر (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٧٢). وأما الإشارة إلى الفأرة الأيرلندية، فيورد الشراح التفسير التالى: كان المعتقد أن وسيلة القضاء على الفئران فى أيرلندا نظم الشعر فيها فتهلك، وهو ما يشير إليه الشاعران بن جونسون المعاصر لشيكسبير فى ملحوظة بمسرحيته الشويعر (*The Poetaster*) وسيدنى فى دفاعه عن الشعر. وكلاهما معاصر لشيكسبير، فكأنما كان المعنى المضمّر أن قول الشعر فيها وهى 'فأرة أيرلندية' قتلها، وإن لم يكن قادراً على قتلها الآن! ولكن هذا المعنى المضمّر لن يظهر على المسرح، وما أدرجت الإشارة إلا لطرافتها. ويقول جون دوغر ويلسون فى طبعة كيمبريدج القديمة للمسرحية (١٩٢٦) إن فى هذا إشارة إلى الأزمة الأيرلندية عام ١٥٩٩ وهو الأقرب للتصديق إذ كان الجمهور يعرفها آنذاك.

١٧٦- "وحول عنقه سلسلة" انظر ٢٣٤/٢/١. والمعروف أن تقاليد الفروسية كان تقضى بأن تُلبس الأميرة البطل الذى يقاتل باسمها رمزاً لمناصرتها مثل هذه القلادة.

١٨٠-١٨١ الإشارة إلى انتقال الجبال وتلاقيها يرمز لقوة الإيمان، وانظر إيجيل متى "لو كان لكم إيمان... لكتتم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك، فينتقل" (٢٠/١٧) وانظر أيضاً "لو كان عندى الإيمان كله حتى أنقل الجبال" (الرسالة الأولى إلى مؤمنى كورنثوس، ٢/١٣) والمعنى المضمّر إذن أن إيمان المحب يوازى الإيمان الدينى.

١٨٩- "قسماً بصدق محياى!" القسم غريب (Good my complexion!) والمقصود "أقسم بصدق دلالة وجهى على أنوثتى"، إذ إن روزالند ما فتئت تذكر الجمهور بأنها أنثى، وهو ما تقوله فى العبارة التالية، وفى هذا رد على من زعم من النقاد أن الذكورة تمتزج بالأنوثة فى كلامها (كما فعلت كاثرين بلسى، انظر المقدمة).

١٩١- صورة الاستكشاف مستمدة من الكشوف الجغرافية التى كانت تشد الأنظار حينذاك.

١٩٥-١٩٧ يقول النقاد إن صورة صب النييد تناسب تنكر روزالند فى ثياب جانيميد، ساقى جوبيتر، وقد يكون هذا صحيحاً، ولكنها تكشف عن قدرة هائلة على الملاحظة وحدة الذهن، وصب النييد أمر شائع لا يختص به الساقى.

١٩٨- فكاهة سيليا تعتبر 'خارجة' ولكنها تسهم فى 'نغمة' الهزل الأساسية فى المسرحية، وجو التفكه بين الفتاتين عموماً.

٢٠٠- كانت اللحية سمة النضج في الرجال.

٢١٧- "قم عملاق" (Gargantua's mouth) وكان جارجانتوا عملاقاً يصوره رابليه في العمل الذي يحمل ذلك الاسم ويقول إنه كان يلتهم مقادير هائلة من الطعام والشراب.

٢٢١- "عن الأسئلة في الاستجواب الديني" الأصل (to answer in a catechism) والمقصود بالاستجواب الديني تعليم أصول الدين بطرح أسئلة تقتصر الإجابة فيها على "نعم" و"لا". ومنه نموذج في كتاب الصلوات العامة، ولا مقابل له بالعربية.

٢٢٦-٢٢٧ تواصل سيليا صور الطعام والشراب.

٢٢٨- "جوزة بلوط سقطت" في الأصل (a dropped acorn) وهذا هو الاسم العربي المصطلح عليه، كما يورده العلامة مجدى وهبة في النفيس، والملاحظ أنه يتفق مع ما كان الإليزابيثيون يفسرون به هذه "الثمرة" التي تشبه البندق (hazel nut) ولا توجد في العربية كلمة واحدة توصف بها هذه الثمار الزيتية مثل (nut) فقد تكون جوزة أو لوزة أو بندق، أو حبة فول سوداني من أشكال شتى (ground nuts) (peanuts) إلى آخره. وأما البلوط فثمرته تسمى جوزة مثلها مثل الجوز عندنا أو عين الجمل (walnut) اسمًا لا شكلاً، فهي أقرب في الشكل إلى البندق. ومع ذلك فإن سبنسر يشير إلى البلوط باسم شجرة الجوز الجلييلة (The stately Walnut - tree) في روزنامة الرعاية المشار إليها آنفاً في المقدمة، السطر ٤٨٤. ويقول بعض الشراح القدماء إن "شجرة جوف" المشار إليها في ٢٢٩ لم تكن شجرة بلوط بل شجرة كستناء أو قسطل، والكلمتان ('الفصحى المعاصرة' والعامية) معربتان عن (chestnut) وهو ما نسميه "أبو فروة".

٢٤٠- "الحن الأساسي" هو ما نسميه القرار في الموسيقى، وهو هنا (burden) وفي الشعر (refrain).

٢٤٧-٢٤٨ تنشر معظم الطبقات هذين السطرين منذ الطبعة التي حررها الشاعر ألكسندر بوب في صورة نثر، ولكنهما منظومان، وچاك يسخر من ميل أورلاندو إلى الحديث بالشعر المرسل في ٢٧/١/٤-٢٨، والطريف أن كلامه أيضاً موزون - على الأقل هنا - كرد فعل لنظم أورلاندو ولهذا فالسطران التاليان موزونان أيضاً.

٢٥٠- "فليحفظك الله!" توازي عبارة الوداع الشائعة اليوم "في حفظ الله"، وكذلك في الأصل فتعبير (God be with you) تحول إلى (God bwy) ومنه إلى (goodbye) الحديثة.

٢٦٤- ينم حديث چاك عن احتقار رجل البلاط لأذواق العامة.

٢٦٥- كان لدى الصياغ مجموعة جاهزة من عبارات الحب والوفاء للنقش على الخواتم.

٢٦٦- يورد الشراح نماذج للأقوال الماثورة والأشعار التى كانت تنقش على الآنية واللوحات المنسوجة التى تعلق للزينة. والملاحظ أن النفور بين أورلاندو وچاك عنصر جوهرى فى هذه اللحظة الحاسمة فى حدث المسرحية النفسى، كما شرحت فى قسم 'البناء' فى المقدمة، فاكتتاب چاك يواجهه أورلاندو بدفقة حب الحياة وإيمان المحب، والمواجهة التى تستمر من ٢٤٥ إلى ٢٨٥ تمثل نقطة التحول فى البناء إذ يعود أورلاندو إلى الالتقاء بحييته المتكررة فى زى غلام، ومعنى ذلك أن طرفى الثنائيتين الأوليين يلتقيان فى صورة أخرى تعتبر 'التنوع' (كالموسيقى) على 'اللحن' الأساسى، وتتولد الكوميديا من التورية المسرحية أى معرفة الجمهور أنها روزالند، ومعرفتها بحبه لها وحبها له، وجهله هو بحقيقة من يخاطبه! هذا إذن 'حدث' مسرحى من نوع خاص لا مجرد 'كلام'، مثلما لم يكن الصدام بين چاك وأورلاندو 'كلامًا' بل تلاقياً فنفوراً بين قطبين من أقطاب تيمة المسرحية الأساسية وهى الحب الرومانسى فى صدامه مع الواقع!

٢٧٠- سبقت الإشارة إلى سرعة عدوِ أتلانتا (انظر الحاشية على ١٤٤/٢/٣).

٢٨٧- تخرج هنا روزالند وسيليا من مخبئهما.

٢٨٩- "ابن الغابة الصياد" المعنيان قائمان فى كلمة واحدة وهى (forester).

٣٠٠-٣٠١ لدينا أربع درجات هنا للحركة، كلها من خصائص الخيل، فأما يتهادى (amble) فهو أن يسير الهويناء، وأما يخب فهو يسرع (trot) وأما يركض فهو يعدو بأقصى سرعة (gallop) وأما الوقوف ساكنًا فهو (stand still) ونحن حاليًا نشهد جميع درجات الحركة المذكورة فى مسابقات الفروسية وتخطى الحواجز، فالفرس يتهادى أولاً ثم يخب (وإن كنا نصف ذلك اليوم بكلمة أخرى هى canter) قبل أن يركض حتى تعلو قوائمه جميعاً لاجتياز الحاجز.

٣٠٩- كان الكاهن الذى لا يعرف اللاتينية يشار إليه باسم 'نكاهن المزارع' (hedge-priest) و(hedge) سياج من النباتات، والمقصود أنه ليس من المتعلمين أى لا يحمل درجة علمية تؤهله لشغل منصب رسمى فى الكنيسة. وفى هذه الإشارة تمهيد لظهور مار-تكست، وإن كان هذا كاهنًا بروتستانتيًا يشغل مكانًا معترفًا به.

٣٠٩- النقرس هو التهاب المفاصل الناتج من تجمع حامض البوليك (Uric acid) الذى يترسب فى صورة جزيئات دقيقة متبلورة فى المفاصل فيحدث آلامًا شديدة، وعادة ما يعزى ترسبه إلى الإكثار

من أكل اللحوم الحمراء، ولذلك يرتبط بالحياة المتعة ويسمى مرض الملوك. وفي هذه اللفتة سخرية من المنعمين المترفين.

٣٢٢- "أيها الفتى الجميل" (pretty youth) أشرت من قبل إلى مخاطبة روزالد 'بالوسيم' (fair) وسوف تتكرر مثل هذه الإشارات ويختلف معناها من موقع إلى موقع.

٣٢٩- "الأرنب" مؤنثة هنا، فهي تُذكر وتؤنث مثل الكلمة الإنجليزية (coney) التى تعنى هنا أرنباً برية (جبلية).

٣٣٦- من المهم أن تؤكد روزالد أنها ليست امرأة لتأكيد ما تراه عين أورلاندو من ملابسها، إذ إنها ولا شك تخشى أن يفضحها شيء فى صوتها أو حركاتها أو جمال وجهها، ولكنها تتهرب من تحديد النقائص التى تقول إن 'عمها' (عم جانيميد) الساحر ذكرها حتى تسخر من تقاليد الحب الرومانسى الموروثة فى الشعر الرعوى.

٣٣٩- "جنس النساء كله" : كان هجاء المرأة فناً أدبياً قروسطياً مرتبطاً برجال الدين الذين يحرمون الزواج على أنفسهم. وفى حكاية من حكايات كنتربرى التى كتبها تشوسر فى القرن الرابع عشر نقرأ أن الزوجة من مدينة باث (Bath) (ولها حكاية قائمة برأسها فى ذلك العمل الشعرى) تقطع الصفحة التى تتضمن هجاء المرأة من كتاب ما حين يصر زوجها على أن يقرأها لها. ولكن دوسنبر (Dusinberre) تقول فى كتاب لها عنوانه شيكسبير وطبيعة المرأة إن ذم المرأة (وامتداحها كذلك) كان يشكل جزءاً من تراث الثقافة الأدبية الإنسانية (أو الهومانيزية) فى القرن السادس عشر (٢٠٠٣، ص ١٧٥-١٧٩، وهى الطبعة الثالثة).

٣٤٥- هذه إشارة إلى ما جاء فى الكتاب المقدس "ليس الأصحاء هم المحتاجون إلى الطبيب، بل المرضى" (إنجيل متى، ١٢/٩).

٣٤٦- "نباتاتنا" الضمير المضاف إليه يوحى بأن روزالد تتكلم باسم 'جانيميد' الذى يرى أن الغابة تنتمى إليه.

٣٤٦- "الدائح" الأصل (odes) والمقصود بها قصائد المديح الموجهة إلى مخاطبٍ أسمى.

٣٤٧- "قصائد الغزل" الأصل (elegies) التى عادة ما تشير اليوم إلى المراثى، ولكن المعنى القديم كامن فيها ويورده المعجم باعتباره المعنى الثانى (OED Elegy 2) ويرجع إلى أوفيد حسبما ترجمه مارلو فأشاع المعنى الثانى إلى جانب المعنى الحديث. وكان شكل قصيدة الغزل القديم يتكون من سطرين

من البحر السداسى التفعيلة، يتلوه سطر خماسى التفعيلة. وسوف نعود إلى ذكر أوفيد فى المشهد التالى.

٣٤٧- "الشجيرات البرية" الأصل هو (Hawthorn) ويسمى فى علم النبات الزعرور البرى، وهو ينمو فى شجيرات، فاكتفيت بالوصف وحذفت الاسم العلمى لأنه مضحك فى العامية، وأما العَلِيق فهو شجيرة شائكة (brambles) وهو معروف لدينا اسماً على الأقل فى المثل السائر "لأجل الورد نسقى العليق" (وصيغته العامية هى المشهورة) وأصله أن العليق كثيراً ما ينمو بجوار شجيرات الورد وقد يقتضى رى الورد أن يروى أيضاً.

٣٤٩-٣٥٠ "الداعية إلى الأوهام" الأصل: (fancy-monger) وقد سبقت لى مناقشة معنى (fancy) التى تعنى هنا (fantasies) فى سياقات أخرى، وأقرب مقابل لها هو الوهم أو التوهم، وهى وثيقة الصلة بالهوى الذى يخلقه الوهم (بخلاف الحب) - وانظر الحاشية على عنوان المسرحية.

٣٥٥، ٣٥٦ "الآمارات" المقصود بها "دلائله" أو أعراضه ما دام مرضاً.

٣٥٧- "المنسوج من الأسل": الأسل هو (rushes) ونحن نحول الكلمة فى العامية إلى 'السل' (ونفرداها على 'سلاية'!) ولكن الشاهد فى العربية يسير:

صفراء من غير عِلَلٍ مركورة مثل الأسَلْ
كأنها عُمُرُ الفَتَى والنارُ فيها كالأَجَلْ

وذلك بالطبع يصف الشمعة.

٣٥٩- "عين غائرة تحف بها الخضرة" الأصل (a blue eye and sunken) اضطررت للشرح هنا والإتيان بالمقابل فى ثقافتنا، فالشائع عمن يعانى السهاد من الاستغراق فى الحب أن تحيط عينيه هالات خضراء (عندنا) أو زرقاء عندهم.

٣٦٠-٣٦١ روح قلقة متقلبة (an unquestionable spirit) وهو المعنى الذى توردته معاجم شيكسبير ومعجم أوكسفورد الكبير، وإن لم يأت الأخير إلا بهذا الشاهد.

٣٦٣- "تقتصر على نصيب الأخ الأصغر": كيف للفتى "جانيميد" أن يعرف أن أورلاندو له أخ أكبر فاز بالنصيب الأوفى من الدخل؟ من حُسْنِ حظ روزالند أن أورلاندو لم يتب به إلى ذلك وإلا لاكتشف تنكرها. وأما اللحية فكان طولها يعتمد فيما يعتمد عليه على الطبقة التى ينتمى إليها الشخص، ويضرب الشراح أمثلة لا تهمنا على طرافتها.

- ٣٧٤- "الاعتراف بالحب" تعبير غامض. هل يعنى بحبها له أم بحبه لها؟ أم هذا وذاك معاً؟
- ٣٧٧- "بيد روزالند البيضاء" : كانت اليد البيضاء دليلاً على كرم محتد المرأة. فهل لطخت روزالند يدها بطلاء حتى تُخفى بياضها؟ انظر ١٠٩/٣/١، وقارن ما تقوله روزالند عن يد فيبي التى تؤكد أنها يد ربة منزل عاملة (٢٧/٣/٤).
- ٣٨١- "لا قافية ولا منطق" (Neither rhyme nor reason) تعبير شائع وسبق أن استخدمه شيكسبير فى كوميديا الأخطاء (٤٨/٢/٢).
- ٣٩٣- "ذو الأهواء" (moonish) أى متقلب الوجوه كالقمر، وانظر قصة باندورا فى المقدمة. وأما تعبير "المخنث" (effeminate) فكأمة موجهة للجمهور.
- ٣٩٤- "محباً" : الاصل (liking) بمعنى (loving) انظر الحاشية على عنوان المسرحية.
- ٤٠١- "مزاج الجنون الحى" (living humour of madness) تراث الحب الرومانسى يربط بين الجنون والتوله فى الغرام، فلدينا مجنون ليلى وعند أريوسطو يصيب أورلاندو الجنون فى حب أنجليكا.
- ٤٠٢- "نهر الحياة الزاخر" (the full stream of the world) الذى يمثل نقيض حياة الرهبنة ونبد الدنيا وما فيها.
- ٤٠٤- "كبدك" كانت الكبد عند القدماء موطن المشاعر (ولى كبد مقروحة من ييمنى/ بها كبداً ليست بذات قروح) وفى العاصفة يقول فرديناند "وتخفف من وقدة كبدى" (٥٦/١/٤).
- ٤٠٥- "قلب الخروف السليم" تشبيه غريب ولكنه مناسب لشخص "جانيميد" الراعى.
- ٤١٥- يلاحظ النقاد أن اسم روزالند يبدأ هذا المشهد وينهيه.

الفصل الثالث - المشهد الثالث

تبين مارشال فى كتابها المشار إليه (٢٠٠٤) أن هذا المشهد كان كثيراً ما يحذف فى العروض المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وإن كان المخرج ماكريدى (Macready) قد أبقاه فى عام ١٨٤٢، ولكن حذف دور الكاهن مار-تكست ظل من التقاليد الإخراجية حتى العصر الحديث، ربما لأن طابعه الفكاهى يعتمد بصفة أساسية على الجدل الدائر حول الكهنة آنذاك، وهو ما يعنى أن عمق جذوره فى قضايا الساعة فى تلك الآونة يحول دون تذوق العصور اللاحقة له بالقدر نفسه. انظر الحاشية على اسم الكاهن. ونحن فى مصر على أية حال نعرض رقابياً على السخرية من رجال الدين بصفة عامة.

الإرشادات المسرحية: يظل جاك مختبئاً عن عيون المهرج وحبييته (خلف شجرة؟) حتى السطر ٦٥ حين يقرر أن يتطوع بالقيام بدور 'وكيل العروس' أى الوالد الذى سوف يهبها لعريسها.

٣- "يرضيك" (content) أى هل تقنعين بى، وهكذا يبدأ المهرج فى ترديد منطق أهل الغابة الذى ينشد القناعة والرضى لا الملاذ والتنعيم بالعيش الرخى.

٤- "اللهم احفظنا!" هو المعنى الحرفى، والمقابل العامى الذى أتيت به فصيح فى الواقع.

٥- "الشهوانى" (capricious) يرجع جميع الشراح هذا المعنى بديلاً للمعنى الشائع أى "هوائى" الذى لن تكون له دلالة فى هذا السياق، وتقطع دوسنيير بالمعنى الذى أتيت به ولا ترى غيره، شارحة أن الكلمة مشتقة من اللاتينية (caper/capri) بمعنى جدى أو عنزة والصفة الانجليزية مشتقة كالعادة من حالة المضاف إليه، ومستشهدة بشرح باحث يدعى أبتون (Upton). والنسبة إلى المعيز أو الجداء تعنى النزعة الشهوانية (كما نرى فى الملك لير وفى عطيل) - كما يؤكد صحة هذا التفسير كون أودرى راعية معيز، إلى جانب ما نعرفه عن سيرة حياة أوفيد. انظر الحاشية التالية.

٥- "الصادق" (honest) الكلمة الإنجليزية تعنى العفة فى حالة النساء والصدق أو الشرف فى حالة الرجال، وأوفيد لا يصدق عليه هذا أو ذاك! فلقد عوقب بالنفى بسبب كتابه فن الهوى (Ars Amatoria) لما فيه من فسق. وأما كتابه الذى يتضمن شعره الغرامى (Amores) فقد أمر الأساقفة بإحراق النسخ المطبوعة منه، ويشير إلى 'بذاته' الشاعر سيدنى قائلاً "لن تجد فى أنشودتى ذكراً للأفخاذ/ فهذه أنسب لأناشيد أوفيد"، (جبل البارناس الإنجليزي) كما إن مونتاني (Montaigne) يتهم أوفيد بالكذب بسبب حديثه عن العصر الذهبى وتصويره إياه. وكل هذا يؤكد ما ورد فى الحاشية السابقة.

٦- "القوط" (the Goths) ليس المقصود القوط الذين نعرفهم تاريخياً فى وسط أوروبا بل قبيلة 'القيطيين' (Getae) وأترجمها عن الإنجليزية (The Getes) وكانت تعيش بالقرب من البحر الأسود حيث نُقِيَ أوفيد. وفى الكلمة الأولى (Goths) تورية ضاعت علينا لأن أبناء ذلك العصر كانوا ينطقونها (goats) التى تعنى المعيز. ولما كانت لا تعنى شيئاً لأبناء هذا الزمان فقد تجاهلتها.

٩- "چوپيتر فى كوخ سقفه من القش" عندما استضاف باوكيس (Baucis) وفيليمون (Philemon) الرب چوپيتر فى كوخهما ذى السقف المصنوع من القش، لم يكونا يعرفان حقيقته (أوفيد، مسخ الكائنات، ٨) وانظر ما يقوله دون بيدرو فى ضجة فارغة:

(بل قَنَاعِي سَقْفُ كُوخٍ حَلَّ جَوْفٍ فِيهِ ضَيْقًا) ٨٥/١/٢

(من الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٩)

وانظر الحاشية على هذا السطر فى تلك الطبعة ص ٢٣٥.

١١-١٢ "القتل فى غرفة ضيقة لعدم سداد ما عليه" أخذت فى تفسير هذه العبارة بما اتفق عليه جمهور الشراح أى أنها تتضمن إشارة إلى مقتل الشاعر كريستوفر مارلو عام ١٥٩١ فى مشجرة بغرفة فى خان من خانات بلدة دبتفورد (Deptford)، وذلك فيما يُزعم لعدم سداده حساب الخان. ولم آخذ بزعم دوسنير فى دراسة لها عن الجمهور الذى تخاطبه المسرحية بعنوان "كما يحب المسرحية من؟" نشرت فى مجلة دراسات شيكسبيرية ٤٦ (١٩٩٤) ص ٩-٢١، من أن المقصود بالغرفة الضيقة هى المرحاض، وهى تتوسع فى تلك الدراسة فى ذكر الإشارات إلى أحوال تاريخية وأقوال معاصرة للمسرحية لا أراها تضيف شيئاً للنص. والحق أنها تعجز عن تفسير 'القتل' وآلامه، وتركز تركيزاً مبالغاً على هارينجتون، المعاصر لشيكسبير ومترجم أريوسطو، بل تنشر فى طبعتها للمسرحية صورة غلاف هذه الترجمة، كأنما كان العلم به مفتاح فهمنا للنص. فإلى أين تمضى بنا التاريخية الجديدة؟

١٧- "حقاً" مثل "بالحق" الكلمة المفضلة لدى المهرج وهو يستعين بها فى إقامة مفارقاته.

١٧- "أصدق الشعر أكذبه" يتلاعب المهرج هنا بكلمتى (feign) أى يتصنع أو يكذب، وكلمة (fain) أى ذر العاطفة المشبوبة، أو ذر الأوهام والشطحات، فبدأت بالمعنى الأول وأردفته بالثانى، وإن كانت بعض الطباعات تطبع المعنى الثانى أولاً فى حديث المهرج ثم تأتى بالأول آخرًا. فالكلمتان واردتان فى حديث المهرج والطباعات لا تتفق فى ترتيبهما، وعلى المترجم أن يأخذ بما يراه متفقاً مع الموقف الدرامى وسياقه الخاص. ووجدت تأييداً من المعجم الكبير الذى يقول إن (fayning) تعنى الرغبة والكذب معاً، ويستند إلى الخلط بين معنى الكلمتين اللتين أوردتهما أولاً ويليام إمبسون فى كتابه عن الشعر الرعوى الذى سبق لى الإشارة إليه فى المقدمة فى تحليل العلاقة بين شطحات العاطفة والكذب مستشهداً بقول إيجيوس فى حلم ليلة صيف: "كنت تغنى تحت شباكها بصوت مشبوب خادع/ فى ضوء القمر أناشيد غرام زائف" (١/١/٣٠-٣١)، مؤكداً أن ذلك من تقاليد الشعر الرعوى التقليدى. ويتكرر التلاعب بالكلمتين فى باقى كلام المهرج هنا.

٢٠- "شاعرية أفهم الشعر" فى الأصل كلمة واحدة وهى (poetical) واضطرت إلى إضافة الشرح إلى اللفظ الشائع فى ترجمة الكلمة حتى أبين المقصود، ولكن المعنى البعيد الذى تريده أى "كاذبة" يدركه المهرج على الفور ويتلاعب به.

٦١- "يهب المرأة لك" : أول سؤال يسأله الكاهن فى مراسم عقد القوان هو "من يهب هذه المرأة زوجاً لهذا الرجل؟" (كتاب الصلوات العامة) وعادة ما يكون الواهب (وكيل العروس عندنا) والدها. انظر ٧/٤/٥.

٦٧- "ما اسمه" فى الأصل (what - ye - call't) والعبارة تقريب للعامية "اسمه إيه" ، أى "اللى مايتسماش" (ما لا أجرو على تسميته) ويقصد تحريف اسم چاك أى (jakes) وهو المرحاض. انظر حواشى الشخصيات.

٦٩- "لقائنا الأخير" يقصد اللقاء الذى رواه چاك فى ١٢/٧/٢-٤٣.

٧٢- "أيها المهرج" فى الأصل (motley) أى يا صاحب الرداء المبرقش. و'المهرج' أخف على اللسان. ٨٦-٨٧ هذان السطران يطبعان نثراً (بناءً على طبعة الشاعر بوب) ولكن الطبعة الأصلية تأتى بهما هكذا وتدافع الطبعات الحديثة عن النظم فيهما، ولو قصرت السطور، بسبب اختتام المشهد كله نظماً، وتعدد 'نغمات' السخرية والجد فيه.

٨٨-٩٧ حاكيت القافية العارضة بين السطرين الأولين، والقوافى العارضة فى ختام حديث المهرج، والواضح أن الخاتمة غنائية راقصة، ولكن السطور التى يختتم بها مارتكست المشهد ويختفى من المسرحية إلى الأبد غير مقفاة، ولا بد أن تكسوها نبرات الجد، حتى لو كانت شخصية الكاهن نفسها ساخرة.

الفصل الثالث - المشهد الرابع

٧- "يهوذا" (Judas) الذى خان المسيح، كان كثيراً ما يصوره الرسامون ذا شعر أحمر ولحية حمراء.

١٠- سبق الحديث عن لفظ الكستناء العرب فى الحاشية على ٢٢٨/٢/٣.

١١- "الخبز المقدس" (Holy bread) المقصود خبز "العشاء الربانى" أو "القربان المقدس".

١٤- "ديانا" - انظر الحاشية على ٢/٢/٣.

١٥- عادة ما تنسب العفة إلى النساء لا إلى الرجال.

٢٢- "مُقعَّر" (concave) تقصد أنه مثل السطح المقعر الذى يعكس صورة زائفة. و"البندقة" قد تكون جورة (انظر الحاشية على ٢٢٨/٢/٣).

- ٤٤- "الشاكى" كانت 'الشكوى' إحدى الصور الأدبية للتشبيب، وهى من تراث أوفيد.
- ٥٥- يذكرنا هذا بقول باك (Puck) الجنى الصغير فى حلم ليلة صيف "إنهم على وشك تمثيل مسرحية! سأشاهدها إذن! / بل وقد أشترك فى التمثيل إذا اقتضى الأمر" (٣/ ١/ ٧٤-٧٥) من الترجمة العربية، القاهرة، ط٢، ص ١٠٤.

الفصل الثالث - المشهد الخامس

- ٣٩-٤٠ انظر ما يقوله روميو "ومفاتها تجعل هذا القبر/ قاعة عرش زاخرة بالأضواء لتستقبلنا فيها" روميو وجوليت ٥/ ٣/ ٨٥-٨٦ من الترجمة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٩٣.
- ٤٤- "الله يحفظنا!" الأصل ('Od's my little life!) أى حفظ الله عمرى القصير، حرفياً، ولكن المقصود هو الاستعانة بالله وحسب (انظر معجم أوكسفورد الكبير (OED god 8b).
- ٤٧- يقول بعض الشراح إن هذه الأوصاف تنفى الجمال، ولكنها فى ثقافتنا تثبته وتؤكد.
- ٥٠-٥١ "كأنك العواصف التى/ هبت من الجنوب بالضباب تزر الرياح والمطر" الأصل

(Like foggy south, puffing with wind and rain)

- وكان لابد أن أبسط الصورة لأبرز كل عناصرها فى الترجمة، فالتكثيف فى الصياغة الإنجليزية قد يستلزم البسط فى العربية. ويقول الشراح إن منظر سيلفيوس يوحى بمن تعرض لعاصفة فى البحر مثل العواصف التى كان الملاحون يواجهونها فى استكشاف البحار الجنوبية.
- ٥٢- "رسامة الرجال" لاحظ أن روزالد تتكلم بلسان الأنثى ومن وجهة نظرها رغم تنكرها فى ملابس رجل.
- ٦١- "فليس كل سوق يطلبك!" هذا يذكرنا بفكاهة سيليا عن زيادة الطلب عليهما فى الأسواق (١/ ٢/ ٩٥). وصورة السوق جوهريّة وقد ناقشتها فى المقدمة.
- ٧٥- وصف روزالد للمكان الذى تنزلان فيه مهم، تمهيداً لقيام سيلفيوس بتوصيل خطاب فىي إليها، (باعتبارها اليافع جانيميد)، فى ٤/ ٣/ ٧.
- ٧٩-٨٠ تعلن روزالد عن رحيلها بسطرين مقفين ونصف سطر (شطرة بيت).
- ٨٢- المقصود بالراعى كريستوفر مارلو، الشاعر المعاصر لشيكسبير، وكان المحرر كاپيل (Capell) أول من شرح هذه الإشارة عام ١٧٦٧ فى طبعته لأعمال شيكسبير.

٨٤- "من ذا عشق ولم يعشق من أول نظرة" البيت من قصيدة مارلو بعنوان هير وولياندر وهى التى نشرت عام ١٥٩٨ بعد وفاته، والبيتان هما:

الحبُّ هزيلٌ إنْ قامَ على عَمْدٍ ويَذْكَاءُ الفِكرَةُ
مَنْ ذا قَدْ عَشِقَ وَلَمْ يَعَشِقْ مِنْ أَوَّلِ نَظَرَةٍ

(١٧٦-١٧٥/٢)

٨٥- "نعم؟" تقول أجنيس ليشام فى طبعة آردن (١٩٧٥) إن الفتاة كانت فى حلم يقظة وافاقت منه، كما تفيد نبرة السؤال فى الكلمة. وهى تعود الآن إلى الواقع.

٩١- "حب الجار لجاره... يقضى الدين بهذا" فى هذا إشارة إلى الإنجيل متى ١٩/١٩ حيث يعيد المسيح صياغة 'الوصايا' ناصحاً أحد الشبان بأن يحب جاره حبه لنفسه، ولكن الترجمات العربية للكتاب المقدس التى فى يدي تستبدل كلمة "قريب" بكلمة "جار"، والترجمات الإنجليزية كلها تقول (neighbour)، وهى الكلمة التى تستخدمها فيبى.

٩٣- "الطمع" فى الأصل (covetousness) ومعناها الدقيق اشتهاه ملك الغير، وجرت العادة فى الترجمة الدينية على ترجمتها بالحسد، ولكن الحسد كما نعرفه يعنى تمنى زوال نعمة الغير، والطمع لا يعنى ذلك بل يشترك مع الشره أو النهم (greed) فى معنى امتلاك المزيد، وربما دون وجه حق، فاكتفيت بذلك المعنى الملائم للسياق هنا.

٩٤- فكرة الموقف الشعورى المحايد الذى يخلو من الكراهية ولا يتضمن الحب من مارلو.

١٠٠- الكامل (perfect) يعنى من حقق الاكتمال إلى جانب الكمال.

١٠٢-١٠٤ انظر مِفر راعوث بالكتاب المقدس (٢/٢) حيث مضت راعوث إلى الحقل لتلتقط "السنابل المتخلفة" والسنابل التى تركها "الحصادون".

١٠٥- "البسمات العارضة" أى الملقاة إليه من دون اهتمام مثل "السنابل المتخلفة... عن الحصادين".

١١١-١٢٠ حديث فيسبى كله يقوم على العبارات المتوارنة والاستدراك، حيث تكثر استخدام "ولوان" و"لكن"، و"إن كان" إلخ مما يفيد التردد، واللغة مفتاح حركة أفكارها ومشاعرها.

١١٧-١٢٤ يفسر بعض النقاد تغزل فيبى فى جمال 'جانيميد' بأنه ينم عن ميول جنسية مثلية.

١٣٨-١٣٩ ينتهى المشهد بسطرين مقفين.

الفصل الرابع - المشهد الأول

١- "الشاب الجذاب" (pretty youth) تنوع على وسيم وجميل، كما سبق.

١٧- "يغشاني بغلالة من حزن بالغ القلب في طبعه" الأصل يقول:

(wraps me in a most humorous sadness)

اضطرت في سبيل نقل الصورة إلى إيضاح المقصود، فالتأمل يلفه بغلالة هذا الحزن الذي يتقلب فقد يكون شجناً وقد يكون اكتئاباً وقد يكون حزناً خالصاً، وأنا في الترجمة أفرق بين هذه الحالات التي تزخر العربية بكلمات دقيقة لها. فالحزن (sadness) يختلف عن الاكتئاب (melancholy) مثلاً، والشجن (wistfulness) وهلم جراً.

٢٩- "بالشعر المرسل" (blank verse) أي النظم غير المقفى، وهو ما كان العشاق يكتبون به شعرهم الغرامي، وهو يخرج لإعلان عدائه لذلك الشعر.

٣٠- "اللغة في كلامك" أي مثل الأجانب.

٣١- "الغريبة" أي الأجنبية.

٣١-٣٣ تسخر روزالند من الرحالة الذين يعودون ليتغنوا بمحاسن ما شاهدوه في أوروبا وينتقدوا أحوال إنجلترا، وتخص بالذكر مدينة/ دولة البندقية التي يرمز لها الجندول. وتقول دوسنيير (آردن ٢٠٠٦) إن الشاعر ربما كان يسخر من جون مارستون (Marston) (١٥٧٦-١٦٣٤) الذي كان يفاخر بأنه 'نصف إيطالي' على الرغم من أنه لم يسافر مرة واحدة إلى إيطاليا وتقول إنه كتب مسرحية عنوانها أنطونيو وميليدا (ربما عرضت عام ١٥٩٩) التي تتحول بعض الشخصيات فيها إلى الحديث باللغة الإيطالية.

٤٣- "لقى القبض عليه" : (hath clapped him o'th' shoulder)

التعبير الإنجليزي شرح الوصف الذي يُكنى به عن الضابط المكلف بالقبض على الأشخاص، وهو (shoulder - clapper) أي من يطبق يده على الكتف، وهي تسمية ساخرة لأنها كما يقول أحد المعاصرين صورة ساخرة للصديق الذي يربت على ظهر صاحبه أو على كتفه.

٥٤- "القرنان" رمز الديوث، أي إن الحلزون عندما يتزوج يعرف أنه سوف يصبح ديوثاً فله قرنان سلفاً! والملاحظ أن روزالند، باعتبارها الفتى جانيميد، تدعو أورلاندو للحديث "ما بين الرجال فقط" عن افتقار المرأة بطبعها إلى العفة، ولكنه يرفض دعوتها. (انظر السطر ٥٧).

٦٣- "هيا! اخطب ودى وبشنى غرامك!" : هذا التمثيل، القائم على تنكر روزالند، يعنى أننا نشهد تورية درامية يزيد من سخريتها فى رأى النقاد أن الذى كان يقوم بدور روزالند عند شيكسبير غلام، ولكننا لا نحتاج إلى هذه 'الزيادة' فكون أورلاندو يخطب ود روزالند وهو لا يعرف أنها روزالند يكفى.

٦٣- "مزاج العطلة الهائلة" فى هذا تحديد لنغمة المشهد والمسرحية كلها كما ذكرت فى المقدمة.

٧٩-٨٠ "خطبتى" : فى الأصل (suit) التى تعنى الحلة أو الرداء أيضاً، وهو المعنى الآخر الذى تذكره روزالند فى إخراج فكاهة يستحيل إخراجها بالعربية، ناهيك بالتلاعب الآخر فى تعبير (out of) أى "ينفذ ما لديه من..." فقد نقلت التلاعب بالمعنى، بقدر الطاقة، و"تخرج مما ترتديه" (out of your apparel) توازى بالعامية "يطلع من هدمه!" وروزالند باعتبارها الفتى جانيميد تأتى بفكاهات لم تكن لتأتى بها لو كانت تحتفظ بمظهرها الأنثوى. ويقول الشراح إن روزالند تتدارك ما قالته وما به من إحياءات 'خارجة' فتصحح الوضع بسرعة وتعود إلى موضوع الخطبة.

٨٩- كان طرويلوس (Troilus) ابن پريام، ملك طروادة، رمزاً للإخلاص والوفاء بسبب حبه لكريسيديا.

٩١- لياندر (Leander) كان شاباً يونانياً غرق فمات فى أثناء طلبه لحبيته هيرو (Hero) التى كانت من عذارى فينوس الطاهرات، وقصة حبهما يتغنى بها الشاعر كريستوفر مارلو فى هيرو ولياندر، والقصة فيها مبنية 'بتصرف' على ما رواه الشاعر اليونانى موزيوس (Musaeus) وما رواه أوفيد فى هذا الصدد.

٩٥- 'الدردنيل' المقصود (Hellespont) أى المنطقة البحرية ما بين أرض اليونان وجزيرة سيستوس (Sestos) التى تنسب المتحدثة هنا هيرو إليها.

٩٦- "المؤرخون الاغبياء" تقصد كل من روى القصة من الشعراء، وهو ما أثار جدلاً حول كذب الشعر والشعراء آنذاك.

١٠٢- "أقسم بيدي هذه" كان ذلك قسمًا يؤخذ مأخذ الجذ ويعتبر 'شبه رسمى'، ويقول بعض الشراح إنه يومئ من طرف خفى إلى ما سوف يجرى فى عقد القران، والمصطلح الشائع هو "يطلب يدها" بمعنى يريد أن يتزوجها، وفى ثقافتنا مثل له.

١٠٤- "ما شئت" (what you will) هو العنوان الفرعى لمسرحية الليلة الثانية عشرة، ويقترب المعنى هنا من (like) أى "ما تحب" الموجود فى عنوان هذه المسرحية. والطريف أن (will) الإنجليزية

التي تعنى الإرادة أصلاً تتفق مع استخدامنا الفصيح للفعل يشاء الذى يجمع بين ما يحبه المرء وما يريده (كُنْ ابْنٌ مِّنْ شَيْئٍ وَاكْتَسِبْ أَدْبًا) أو (مَا شِئْتَ لَا مَا شَاءَتِ الْأَقْدَارُ) وهلمَّ جراً.

١٠٦- "الجمعة والسبت" كان الجمعة يوم الصوم والسبت يوم العطلة، ومن ثم يوم 'الولائم' ، على غرار تحول (holy-day) إلى (holiday).

١١٢- "أرجو" الرجاء صفة المؤمن المتواضع. وقد سبق الحديث عن أصول المعنى الدينية.

١١٤- "هل يستكثر شخص ما يرجوه من خير؟" الأصل أصبح من مصطلح اللغة الإنجليزية الحديثة:

(Can one desire too much of a good thing?)

ويقول بعض النقاد إن شيوع التعبير بيننا اليوم أفقده مقصد روزالد الساخر.

١١٥- انظر المقدمة حيث تناقش إحدى الباحثات دلالة 'أفعال القول' فى هذه 'التمثيلية' .

١٢٥-١٢٧ الكلمات التى يتبادلها أورلاندو وروزالد هنا تشكل ما يعتبر خطوبة رسمية

(*sponsalia per verba praesenti*)

وكانت بمثابة عقد زواج بشهادة الشهود، وقد سبقت لى مناقشة الموضوع فى إحدى مقدمات ترجماتى الشيكسبيرية. والشاهد هنا هو سيليا. ولكن الكنيسة كانت تعارض مثل هذه 'العقود' بطبيعة الحال (آردن-١٩٧٥) ويحلل الناقد تيرنس هوكس (Hawkes) المشهد سيمبوطيقاً فى دراسة له نشرت فى كتاب صدر عام ١٩٩٩ للتدليل على انتصار التراث الاجتماعى، أو ما يسميه الدوق "تقاليد الأسلاف"، على القانون الوضعى. ولكن دوسنبير تقول (آردن ٢٠٠٦) إن العقد باطل بسبب تنكر روزالد فى رى غلام.

١٢٨- "سلطة عقد القران فى يدك" أى الوثيقة التى تخول لك أو تأذن لك (ومن هنا جاء مصطلح 'المأذون') بعقد القران.

١٢٩-١٣٠ "تستيق الفتاة... الكاهن": يقضى العرف بأن يقول الكاهن الكلام فتردده العروس، أو يسألها فتجيب، ولكنها من لهفتها تجيب قبل أن تُسأل.

١٣٧- "فصل ربيع" فى الأصل "شهر إبريل".

١٣٨- "فصل شتاء" فى الأصل "شهر ديسمبر".

١٣٨- "ذروة الربيع" فى الأصل "شهر مايو".

١٤٠- "الحمام الجبلى" فى الأصل الحمام المجلوب من بلاد البربر أى شمال إفريقيا، وكان أدكن اللون أو أسود، ولكن ذَكَرَ الحمام كما نعرف شديد الغيرة على زوجته مهما يكن لونه وجنسه، وروزالند تستند إلى المأثور عن 'الملونين' من حدة المشاعر ومنها الغيرة الشديدة، وهو ما يصوره شيكسبير فيما بعد فى عطيل.

١٤٣- "النسناس" الأصل (ape) وهو اسم الجنس لجميع أنواع القردة، واخترت النسناس لأننا نعرفه فى مصر والعالم العربى.

١٤٣- "مثل ديانا فى ماء النبع" يذكر أحد المعاصرين فى عمل أدبى 'رعوى' له أن الراعى الذى هجرته حبيبته ديانا يذكر كيف ذرفت دموعًا كاذبة فى ماء النبع وهى تقسم على أن تخلص فى حبه إلى الأبد.

١٤٤- يُقال ضحكك الضبع حين تعوى ولكنها فى الواقع لا تضحك بل يشبه عواؤها ضحك الإنسان.

١٥١- "أرداد دهاؤها فى التمرد": المقصود اردادت قدرتها على خداع زوجها، والدلالة 'الخارجة' واضحة وإن لم يُصرَّحَ بها لفظًا. ويخصص ألان بريسندن محرر طبعة أوكسفورد ١٩٩٣ ثلاث صفحات كاملة فى ذيل طبعته (٢٢٩-٢٣١) فى محاولة لإثبات أن (wit) كانت تشير إلى الأعضاء التناسلية، على الرغم من عدم النص على ذلك فى معجم أوكسفورد الكبير، وحتى يثبت من ثم أن كلمة (wit) التى أترجمها هنا بالدهاء تحمل هذه الدلالة. ولما لم يلتفت إلى ما ذهب إليه أحد من الشراح اللاحقين، تجاهلت حجته على طرافتها.

١٥٥- ١٦٤ كانت عروض المسرحية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تحذف هذه السطور وتستبدل بها أغنية الوقواق فى خاب سعى العشاق (٩١٧-٨٨٢/٢/٥).

١٥٥- "أيان تمضى يا دهاء؟" (Wit, whither wilt?) العبارة مقتبسة من مسرحية كتبت عام ١٥٩٩ بعنوان ما بين الدهاء والإرادة، والعبارة يوردها المعجم الكبير شارحًا إياها بأنها أول مثال/ شاهد على "العبارة التى توجه إلى شخص أقلت لسانه من سيطرته" ولكن يبدو أن هذا ليس المعنى المقصود، وفى تصورى أن أورلاندو يسأل "إلى أين تودى بى يا دهاء المرأة؟".

١٦٥- "الساعتين" ولكن أوليفر يذكر أن أورلاندو كان قد وعد بالعودة بعد ساعة فى (٩٨/٣/٤). الواضح أن الإحساس بالوقت على المسرح يختلف عن رصدنا له، ولكن ألا يمكن أن يكون أوليفر

قد نسى؟ وهل يعقل أن يحدث كل ما يحكيه فى الوقت الذى يفترضه؟ انظر مقدمة الدكتور فايز اسكندر عن الزمن المسرحى فى ترجمة المسرحية بقلم مختار الوكيل ١٩٨٢ .

١٧١- "قال لى أصدقائى" تثير روزالند (على لسان جانيميد) قضية اعتماد الناس على الثروة، وعلى ما يقوله "أصداؤهم"، وهو ما كان يتعرض للانتقاد على المسرح فى تلك الآونة.

١٧٧- "غير الخطرة" أى التى يُحرّمها قانون حظر السباب الذى أصدره البرلمان فى عهد الملك جيمز الأول عام ١٦٠٦، ولكن الأستاذ تشيمبرز (Chambers) يقول فى كتابه العمدة عن المسرح الإليزابيثى (١٩٢٣) إن البذاءة والمساس بالحرّمات كانت "خطرة" قبل أن يصدر ذلك البرلمان قانونه بزمان طويل (ص ٢٤١) وقول 'جانيميد' ذلك ووعيه (أى وعى روزالند) بأن مثل هذه الأيمان التى يرد فيها اسم الإله تمثل خطراً لم يمنع من قوله "والله شاهد على" تمييزاً لليمين التى أقسمها 'بالحق' !

١٨٧- "فلندع الزمن يصدر حكمه" إشارة إلى المثل السائر: "فى الزمن امتحان لكل شىء" (Time tries all

١٩٠- صورة نتف ريش الطائر أساسية لأن تجريد الطائر من ريشه يحرمه قدرته على الطيران (مثلاً يحرمه الحماية والدفع) والريش هنا هو ملابس الغلام التى تلبسها روزالند، فإذا تجردت منها اتضح لها أنوثتها وأدركت ما ارتكبتها فى حق بنات جنسها. الصورة موجودة عند لودج فى روايته روزالند (انظر المقدمة) وفيها تقول سيليا إلى روزالند "إذا نزعنا عنك رداءك فأى مادة خلقت منها حتى تسخرى من الجنس الذى تتمين إليه هذه السخرية؟ ألا نعيب على الطائر تلويث عشه بنفسه؟" أى إن شيكسيير يطور صورة الطائر بإضافة الريش قبل أن يأتى بصورة تلويث العش. وأنا أرى فى الريش دلالة تزيد على كونه مظهرًا خارجيًا، إذ إن 'ريش الذكر' هو الذى يمكن روزالند من الهجوم على المرأة.

١٩٦- "خليج البرتغال" : المقصود البحر المواجه لساحل البرتغال وكان الملاحون الذين أبحروا فيه مثل السير وولتر رالى (Raleigh) يذكرون أن عمق الماء يبلغ ١٤٠٠ قامة على بعد أربعين ميلاً فقط من الساحل.

١٨٧-١٩٨ الصورة صورة الغربال، وكانت صورته رمزاً من رموز الملكة إليزابيث، إذ كان فى ظاهره يرمز إلى الطهر والنقاء، وفى الحقيقة يرمز إلى تسرب كل شىء منه، مثلاً تسرب ود الملكة للسير وولتر رالى ولورد إيسيكس.

١٩٩-٢٠٠٥ ختام المشهد غريب، إذ يأتى فيه شيكسبير بمحاكاة ساخرة للأسلوب اليوفوى قضيت فى ترجمتها وقتاً طويلاً مضاهياً بين شروح الشراح، وخصوصاً السطور الأولى، ولذلك عكفت عليها وعدت إليها فى المراجعة حتى اطمأن قلبى، وها هى ذى فى الأصل أولاً:

(No, that same wicked bastard of Venus, that was begot of thought, conceived of spleen and born of madness, that blind rascally boy that abuses everyone's eyes because his own are out, let him be judge...

وها هى الترجمة (دون إجهاد القارئ فى الشرح والتعليق):

لا! بل إننى أدعو الآن كيوييد، ذلك النغل الخبيث ابن فينوس! من أنجبه الخيال وتشكل من نزوة فخرج من رحم الجنون! إننى أدعو ذلك الغلام الكفيف الوغد الذى يخدع أبصار الجميع لأن نور عينيه انطفأ! أدعوه للحكم...

والغريب أن النقاد لا يتوقفون عند هذه السخرية الواضحة من الأسلوب اليوفوى، فالبارة التى اقتطفتها جزء من جملة لم تكتمل، وطولها فى النص خمسة أسطر يُقدّم فيها المفعول به، مثقلاً بالصورة القائمة على التجريد، قبل أن يأتى الفعل والفاعل بعد أربعة أسطر!

الفصل الرابع - المشهد الثانى

٥- كان الفاتح الرومانى يعود مكسلاً بالغار، وهو نبات تُلوى فروعه فى الإكليل، ولكن فروع قرنى الغزال ترمز للديوث.

١٢- الملاحظ أن جاك يعتمد التورية فى التعبير عن ترديد لحن قرار الأغنية من جانب الحاضرين، فالقرار أى المقطع الذى يتكرر كل فقرة يسمى (burden) وهى كلمة تعنى أيضاً الثقل أو العبء، ولكنه لا يقول إن علينا 'ترديد' أو 'إنشاد' القرار بل يستخدم الفعل (bear) الذى يفيد التردد كمعنى ثان، ويفيد التحمل معنى أولاً، ومن المحال إخراج معنى العبارة المقصود والاحتفاظ بالتورية فضحيت بالمعنى الأخير.

الفصل الرابع - المشهد الثالث

٤- "غلبه الناس": تسخر سيليا من موقف أورلاندو فى حبه لروزالند.

١٣- "الصبر": يعامل معاملة المؤنث فى الإنجليزية والمذكر فى العربية.

١٤- "يتبخر تبهاً" الأصل (play the swaggerer) بعد أن امتدحت روزالند الصبر فى ٧٥/٣/١ تعود لتصوره فى دور المتباهى المتفاخر.

١٧- "العنقاء" طائر خرافى كان يقال إنه أو إنها تعيش فى بلاد العرب خمسة قرون أو ستة ثم تحرق نفسها ثم تعيد خلق ذاتها من الرماد. ونحن فى العربية نقول بأنها من المستحيلات: (فعلت أن المستحيل ثلاثة / الغول والعنقاء والخل الوفى).

١٧- "رحماك إلهى" فى (Od's my will) أى فلتلطّف مشيئتك بى يا رب!

١٨- "الأرنب" (hare) يذكر ويؤنث.

٢٢- "أطلع من دول انت مغفل!" لا مناص من العامية لنقل 'نغمة' روزالندا ولم أستطع أن أقول "أنت تخادعنى فاعترف الآن" بسبب قولها "أنت مغفل" على الفور، فالتعبير العامى يدل على المكر الساذج الذى قد نراه عند المغفلين أو غير المثقفين.

٢٤- "الجلد المدبوغ" أى لونها بنى وخشنة، وهو ما تصفه بأنه حال ربة المنزل فى ٢٧ أدناه.

٢٥- "صفراء تميل إلى الحمرة" (free stone-coloured) وهو لون يتناقض مع لون يد روزالند البيضاء (٣٧٩-٣٧٨/٢/٣).

٦٣- الحِمَامُ هو الموت. ولم أجد إلى اللفظ غير الشائع إلا للقافية.

٦٩- "ثعبان أليف" (tame snake) كان السراة يحتفظون فى منازلهم فى ذلك العصر بشعابين صغيرة غير سامة يتلهون بإطعامها واللعب بها فى أقفاصها الزجاجية، والصورة مهمة لأن روزالند تشبه الواله المتدله فى الغرام بسحوان فقد أهم خصيصة لجنسه. وفى الصورة يتبدى حكم روزالند على الحب الرومانسى الذى يسلب الرجل خصيصة الذكر.

٧٤- الإرشادات المسرحية: يقول النقاد إن الجمهور لا يستطيع التعرف على أوليفر، إذ اختفى منذ مطلع المسرحية ولم يظهر بعد ١/١، ولذلك فالجمهور يعرف 'هويته' الجديدة فى نفس الوقت مع روزالند وسيليا. والهوية الجديدة تتيح اختيارات كثيرة للمخرج: هل يجعله "أشعث أغبر" كما يصف نفسه فى السطر (١٠٥) أدناه أم يجعله يرتدى "ملبساً جديداً" (١٤٢) أدناه؟ وتضيف مارشال، التى أعتمد على كتابها (٢٠٠٤) فى كثير من الحواشى، إن قارئ النص يرى أسماء الشخصيات مطبوعة ويستطيع أن يعرف هوية المتحدث، على عكس المشاهد. وهذه قضية مهمة، فالفتاتان لا تعرفان هوية أوليفر إلا بعد السطر ١٣١، وهنا يلتقى طرفا الشائتين اللتين ذكرتهما فى قسم 'البناء' فى المقدمة.

٨٦- "ويكتسى ملامح الأخت الجميلة" الأصل هو:

(and bestows himself / Like a prime sister)

المقصود بالصفة اكتمال النضج ومن ثم الجمال، ويفسرها بعض الشراح بأنها تعنى بلوغ سن الزواج، ولكن الآخرين الذين أخذت بتفسيرهم يقولون إن النضج يعنى استواء الملامح واستقرارها بعد التحول في المراهقة، وهو ما يفيد الجمال. والملاحظ أن ملامح روزالند دائماً ما تدفع الناظرين إلى رؤية الأنثى تحت قناع الذكر، وهو ما يفسر كلمة 'أخت' الواردة في جميع الطبقات الحديثة، وإن كان بعض المحررين القدماء قد حولوها إلى (forester) إما خطأ في قراءتها أو عمداً، فابن الغاب 'أسلم' ولكنه لا يتفق مع النضج أو الجمال.

٨٩- ينتهز بعض المخرجين فرصة تطوع سيليا بالإجابة وزعمها امتلاك الكوخ (وهو صحيح) في التلميح بتبادل نظرات إعجاب بينها وبين أوليفر (مارشال).

٩٨- "بعد مرور الساعة" انظر "ساعتين" في ١٦٥/١/٤.

١٠٠- "شهد الحب وصابه" حافظت على صورة المذاق هنا. في الأصل (sweet and bitter) وشوقي يقول (جنيت بروضها ورداً وشوكاً/ وذقت بكاسها شهذاً وصاباً). والطباق إذن مألوف.

١٢٧- "رابطة الأخوة" في الأصل (kindness) أى الانتماء للنوع نفسه وللأسرة نفسها، وأما المعنى الآخر - أى الرأفة والإشفاق - فمضمّر وحسب، وهو مضمّر كذلك في الأخوة. ويؤكد هذا ما يأتى في السطر التالى أى "طبع الخير" (nature) وقد سبق لى أن بينت فى حواش على ترجمات سابقة كيف تتلون هذه الكلمة الأخيرة عند شيكسبير بلون السياق، فتكتسب دلالات تزيد عن القلب التى وضعناها فيه بالعربية أى "الطبيعة"، ولن أخوض فى هذا من جديد. ويتداخل معنى الطبع مع معنى الإشفاق (kind) عند استخدام أفعال التفضيل، ففى السطر ١٣٨ ترد عبارة

(tears... had most kindly bathed)

رأيت أن المعنى هو أننا "غسلنا بالدموع من بنات الفطرة السرحيمة" فالفطرة تشير إلى الطبع والرحمة إلى الإشفاق، والمعروف أن العربية ليست فيها أبنية خاصة بالحال أو الظرف أو الصفة، فكلها أسماء ولا يحدد وصفها بهذا أو ذاك إلا عملها أو وظيفتها ولذلك حولت الحال إلى اسم وأضفته إلى اسم آخر، كما يفعل كل مترجم.

١٥٨- يزل لسان سيليا في غمرة قلقها على روزالند فتناديها يا ابن العم (أو يا بنت العم) ! وكان الدكتور جونسون أول من أدرك ذلك ونبه إلى رلة اللسان ودلالاتها.

١٥٩-١٦١ يتحول الثلاثة في هذه السطور من النظم إلى النثر، فترجمتها بنظم 'حر' تختلط فيه إيقاعات الكلام حتى يشبه النثر. أما النثر الصريح فلا يبدأ إلا في السطر ١٦٤.

١٧٥- صوت روزالند الحقيقي يُسمع تحت قناع التنكر.

١٧٦-١٧٧ هذه آخر كلمات تنطق بها سيليا في المسرحية.

١٧٨- تقول تيفاني ستيرن (Stern) في كتابها عن تطور الإخراج المسرحي عملياً إن التحول من النثر إلى النظم قد يكون دليلاً على اكتساب أوليفر صفة العاشق: "فالتحول المفاجئ من النثر إلى النظم في دور الممثل يمكن أن يكشف عن اللحظة التي يفترض فيها وقوعه في الحب" (البروفات المسرحية من شيكسبير إلى شريدان، أوكسفورد، ٢٠٠٠) ص ١١.

الفصل الخامس - المشهد الأول

هذا المشهد محذوف من مخطوط 'دواي' (في فرنسا) وربما كان يحذف على المسرح أيضاً في العصور السابقة عند تقديم المسرحية في البلاط أو في عروض خاصة، مثل مشهد وليم الآخر في زوجتان مرحتان من وندسور (انظر مقدمة ملكيوري لطبعة آردن ص ٣٢).

١- المهرج يحاول أن يُطمئن أودري أن في الوقت متسعاً لعقد قرانهما، وهو يواجه هنا أنثى فظة تتناقض كل التناقض مع إناث المسرحية.

٣- "الرجل العجوز" تقصد جاك.

١١- "مهرج ريفي" يؤكد تتشتون لنفسه أنه يختلف كل الاختلاف عن المهرجين الريفيين الذين يتسمون فعلاً (عنده) بالبلاهة، وهو ما يحاول أن يثبت في حوارهِ التالي معه.

١٧- "أيها الصديق الأكرم" نبرة السخرية تعني أنه يقصد عكس المعنى.

٢٣- "ولدت في الغابة هنا؟" الآن أصبحت الغابة غابة آردن الإنجليزية في وركشير.

٣٠- كان القول المأثور المشار إليه مثلاً سائراً.

٣١- "الفيلسوف الوثني" لم يستطع تحديد هويته أحد، والقول نموذج 'للصور الممزقة' التي تتخذها تأملات المهرج.

٤١- "من الأساليب البلاغية" يقصد الإطناب (amplification).

٤٣- يزعم تشستون أن لفظ (*ipse*) اللاتينى يعنى 'هو' ، ولكن الشراح يبينون أن كتاب النحو اللاتينى الذى وضعه ليلي (Lily) وكان شائعاً آنذاك يقول إن ذلك الضمير المنفصل قد يشير إلى المتكلم (أنا) أو المخاطب (أنت) أو الغائب (هو). ونحن نستخدم اليوم هذا اللفظ فى الإنجليزية الجارية بمعنى 'النفس' للتوكيد، وخصوصاً فى التراكيب الشائعة (*ipse dixit*) أى قال هذا بنفسه (بالعامية 'بعضمة لسانه') وفى التعبير الأكثر شيوعاً (*ipso facto*) أى لهذه الحقيقة نفسها، و(*ipso Jure*) أى بنص القانون نفسه. ومن كان بين الجمهور مثقفاً فسوف يتذوق الفكاهة ومن لم يكن سوف تفوت عليه. وحاولت أن أنقلها إلى العربية فلم أجد مقابلاً جاهزاً وقلت فى نفسى فلنكن من بين من لا يعرفون اللاتينية وتفوتهم الفكاهة.

٤٦-٥٦ كلام تشستون هنا يقصد إلى تبيان تفوقه على الريفى غير المتعلم، استناداً إلى أن مهرج القصر الملكى ذو مكانة رفيعة يشبها بما يظن أنها كلمات 'رفيعة'. ويقول الشراح إنه كان يؤدى هذه الفقرة مصحوبة بحركات مسرحية تؤكد كل معنى، الأمر الذى تعلو معه نبرة السخرية (مارشال).

الفصل الخامس - المشهد الثانى

١- 'تحبها': تتكرر الكلمة مرتين فى هذا السطر، يستخدم أورلاندو فى المرة الأولى الفعل (*like*) والثانية (*love*) وهما درجتان وحسب لا نوعان من الحب، فأما الدرجة الأولى فهو أن يروق شخص فى عين شخص فيميل هذا إليه ويطلبه، وأما فى الثانية فيقرر الارتباط به (عادة بالزواج والآن فى الخارج دون زواج). وقد شرحت معنى الزواج المضمّر فى الكلمة الثانية بين الرجل والمرأة (ولم يعد هذا شرطاً فى الغرب اليوم) فى كتابى الترجمة الأدبية ١٩٩٧، ولما كانتا درجتين فمن الطبيعى أن تؤدى الدرجة الأولى إلى الثانية، وأما (*fancy*) فهو الهوى والهاوى هو 'الغاوى'، وفى الكلمة كثير من الأوهام والشطحات فى شيكسبير وغيره، ولذلك فعندما يعنى الشاعر بها الحب تنصرف الدلالة إلى ما يصاحب الهوى من وهم، والصور المؤكدة لذلك ماثلة فى ثنايا شعره المسرحى. والمقصود بضمير الغائب هو 'إليانا' (أى سيليا المتنكرة)،

١٧- "يا أخى" أى زوج أختى (*brother - in - law*)

١٨- "يا أختى" أى يا أخت زوجتى (*sister - in - law*)

٢٠- لاحظ إصرار روزالند على التفكه على الرغم من جرح حبيبها الذى لا يدعو للهزل.

٢٤- بعد أن أجاب أورلاندو إجابة 'واقعية' فى السطر ٢١، بدأ يستجيب للهزل من جانب 'صديقه' جانيميد ويتخذ نبرات العشاق الرومانسين.

٣٠- تشبه روزالند الحب المتبادل بين أوليفر وبنيت عمها بصورة مفاجئة بأنه يشبه النصر السريع الذى يروى عن غزوات قيصر ويسجله القول المأثور عنه "أتيتُ أبصرتُ انتصرتُ"، وتصف ذلك القول بأنه تفاخر كتفاخر ثراسو (Thraso) وهو شخصية فكاهية لجندي متباه يصوره تيرينس (Terence) فى كوميدياته. وأما دلالة ذلك القول المأثور وهو (veni, vidi, vici) فهو أنه مثال لصيغة بلاغية تفتقر إلى الروابط (كحرف العطف) ويسمى فى علوم البلاغة (asyndeton) ويقول بعض الشراح إن هذا المثال يشير إلى ضرورة إقامة رابط بين الحبيين بالزواج، وإن كنت أشك فى أن مُشاهد المسرحية أو قارئها سوف يتبته إلى هذا، فذلك من حذقة المطلعين على علوم البلاغة ولا علاقة له بواقع النص على المسرح.

٣٠-٣٦ التدرج هنا فى عرض القصة بصيغة واحدة متكررة هى "ما إن... حتى" يسمى فى علوم البلاغة 'التدرج' (gradation) والأمثلة عليه كثيرة توردها طبعة أوكسفورد (١٩٩٣) حيث يقول بريسندين إن تدرج العاطفة يتجسد فى تدرج اللغة.

٣٦-٣٨ "بَنِيًّا دَرَجًا مِنْ سُلَّمَيْنِ... إلى الزواج" أى تطور الحب من الدرجة الأولى (like) إلى الحب من الدرجة الثانية (love).

٤٩- "على الوهم" إن كان أورلاندو يظن أن 'جانيميد' شخص حقيقى فلا بد أن تكون نبرته جادة، كما هو الحال فى معظم عروض المسرحية، وأما إن كان يعرف سراً أن 'جانيميد' شخصية وهمية وقناع تلبسه روزالند، فله أن يلتفت إلى الجمهور ويقول ما يقول بلهجة 'ذات مغزى' وإن لم تكن ضاحكة (مارشال).

٥٦- "إن أحببت" تقول دومنيير إن فى هذا التعبير تذكيراً بعنوان المسرحية وموضوعها الرئيسى.

٦٠- "من حزب الشيطان" المقصود أن الساحر المذكور يستخدم ما أحل الله من العلم لا ما حرمه وهو السحر الأسود، أو ما نسميه 'السفلى' فى مصر، وهو الذى يعتمد على قوة الشياطين.

٦٥- "بصورتها البشرية الحقيقية" أى بحالتها التى خلقها الله عليها لا باعتبارها عفريتاً أو جنية "استحضرتها بالسحر وألبستها صورة بشرية" فذلك فيه خطر أى خطر (من شرح الدكتور جونسون). وكان المعتقد، كما يضيف المحدثون أن الشيطان يمكنه أن يتقمص جسداً بشرياً حتى يخدع ضحاياه، وفى هذا تكمن ما تشير إليه روزالند من 'الأخطار'.

٦٧- "أقسم بحياتى" هذا أغلظ أيمان روزالند.

٨٠-١٠ هذه السطور ذات نسق يقوم على التكرار كالترانيم الدينية ويقوم على ثلاث صيغ بلاغية (أسلوبية) راعيتها بدقة فى الترجمة، أولها (parison) أى تكرار الألفاظ المتجاورة "حالى مع" (٨٢-٨٤، ٨٧-٨٨) وثانيها (anaphora) أى تكرار كلمة بعينها فى أول العبارة "من... من... ومن" (٩١-٩٢) ومثل "فكله... وكله" (٩٣-٩٤) وثالثها (isocolon) تكرار عبارات ذوات أطوال واحدة "وهكذا حالى مع" (٩٥-٩٨) وأخيراً مثل تكرار "فلماذا لومك لى فى حبى لك" (٩٩-١٠١) من دراسة بريان فيكرز (Vickers) بعنوان "استخدام شيكسبير للبلاغة" المنشورة فى كتاب بعنوان رفيق جديد إلى الدراسات الشيكسبيرية، من تحرير كينيث ميور (Muir) ومن. شوينبوم (Schoenbaum) كيمبريدج، ١٩٧١ (ص ٨٣-٩٨) - والإحالة هنا من صفحة ٨٧.

٩٠-٩٤ يقدم سيلفيوس فى هذه الأبيات الخمسة خلاصة مفهوم الحب الرومانسى وفق تقاليد بترارك ودانتى، باعتباره التفانى فى الإخلاص للحبيب وعبادته، كأنما ليقدم الكفة المقابلة للتظاهر والتنكر الذى يعتبر فى "المراجعات الأدبية والاجتماعية" للتقاليد الرعوية (حسبما يسميها إيمسون) كذباً أو خداعاً. وقد ذكرنى موقف إيمسون بما ذكره وردزورث فى قصيدته المقدمة وهى سيرته الذاتية الطويلة عن 'جانيميد' وفيبي، إذ كان فى الصورة الأولى للقصيدة (١٨٠٥) يدين 'الكذب' بسبب صورة 'جانيميد' الزائفة ثم استدرك ذلك فى الصورة المنقحة والمنشورة عام ١٨٥٠ فقال إنه يقصد صفاء الماضى 'قبل التنكر' حين بادر الشعراء بصدق:

فَجَنُوا أَفْضَلَ ثَمَرِ السَّاعَاتِ الْمُخْتَلَسَةِ مِنْ عُمُرِ الزَّمَنِ
مِنْ قَبْلِ تَنَهْدِ فِيبَى بِالْحُبِّ لَصُورَةِ جَانِيمِيدِ الزَّائِفَةِ

(١٨٥٠- الكتاب الثامن ١٤٠-١٤١)

وأورد الأصل هنا لطرافته:

(They)

Culled the best fruits of Time's unaccounted hours,

Ere Pheebe sighed for the false Ganymede;

٩٤- "امتحان" (trial) وهو من ثيمات المسرحية الأساسية، فكل محب ممتحن وينجح آخر الأمر فى الاختبار، وإن كان ذلك يدور على المستوى النفسى لا المادى.

١٠٥ - "عواء الذئاب عند اكتمال البدر فى أيرلندا" كان من الحكايات الشعبية أن الذئاب تعوى (وفى رواية أخرى: الكلاب تنبح) عند اكتمال البدر. ولودج يقول فى قصته فى هذا الموضع إن ذلك يحدث فى سوريا. ويقول چون دوثر ويلسون إن استبدال أيرلندا بسوريا قد يكون بسبب 'الحملة الأيرلندية' عام ١٥٩٩ (طبعة كيمبريدج ١٩٢٦، مقتطف فى آردن ٢٠٠٦). وتروى دوسنبير أن سبنسر كان يتصور أن بعض الرجال يتحولون إلى ذئاب فى كل عام وأن الناس كانت تتوجه بالتكريم للبدر حتى لا يواجهوا هذا المصير. وقد اعتمدت فى تفسير اكتمال البدر على مراجع غير شيكسبيرية مما أشار إليه النقاد.

١١١-١١٢ تقول دوسنبير إن تتابع "يرضى... يسر... يرضى" يوحى بعنوان المسرحية، أى يأتى "كما تحب"، إذ إنك قد لا ترضى، فى الواقع، عما يسرك. وهذه الفروق الدقيقة لا تزيد عن الحذقة فى الواقع العملى على خشبة المسرح، إذ إننا قد نفرق بين الرضى والسرور فى دراسة علمية، ولكن الأهمية الدرامية هى أنها سوف تأتى للجميع بالرضى وبالسرور جميعاً

١١٥ - حاولت هنا وفى كل مرة أتى تعبير (no woman) أن أحافظ على هذا البناء بالعربية حتى يفهم منها أن حبها كما تقول "ليس لامرأة" (بل لرجل!).

الفصل الخامس - المشهد الثالث

أغنية "حكاية عن عاشق مع التى يهواها" وضع موسيقاها روبرت مورلى (Morley) وطبعها فى كتاب عنوانه الكتاب الأول للأغاني عام ١٦٠٠، وهى النوتة الموسيقية الوحيدة التى كتب لها البقاء من بين شتى موسيقات (الخان) أغاني شيكسبير كلها. وأما فى قصة روزالند التى كتبها توماس لودج، فإننا نجد أغنية أخرى مطلعها "ريفية جميلة تفيض بالمرح/ غنوا لهذه الريفية الجميلة" ويغنيها فى تلك القصة الراعى العجوز كوريدون فى حفل زفاف روزالند. وأما الأغنية الشيكسبيرية فيقول عنها تشودورى (Chaudhuri)

إنها أغنية تنتمى للقصر الملكى مثلما تنتمى للريف فى آن واحد، فهى تُغنى فى القصر على أنغام العود، وتُغنى فى الغابة بالأسلوب الذى كان تُغنى به الأغاني آنذاك، أى بالأسلوب الذى كانت تُغنى به الأغاني فى حضرة الملكة إليزابيث، فى إطار العروض المسرحية التى كانت تشهدها أثناء رحلاتها فى أرجاء إنجلترا (ص ٧٦-٧٧).

الأدب الرعوى لعصر النهضة وصوره المطورة فى إنجلترا، ١٩٨٩، (ص ٧٦-٧٧)

ويعود تشودورى فى صفحة ١٣٧ إلى هذه الأغنية ليؤكد أن كاتبها يتغنى بلسان ابن المدينة الذى يتخيل مباحج حياة الريف، وهو ما ذكرته فى المقدمة مستشهداً بآراء وليم إيمسون فى لغة الشعر الرعوى.

٢- "دخول دنيا": هذا هو التعبير العامى الذى كان يستخدم للكناية عن الزواج، فأتيت به بعد المعنى العام تأكيداً للذائق التعبير العامى عند الريفية أودرى. والأصل (to be a woman of the world) يشبه قول المهرج فى العبارة بالخاتمة (go to the world) (١٨/٣/١) وأصل التعبير كما أشرحه فى تعليقى المصاحب لترجمتى لتلك المسرحية هو نبذ حياة الرهبنة التى تحرم الزواج و"دخول دنيا الناس".

٥- الإرشادات المسرحية: (يدخل غلامان) ترى بعض الناقداات النسويات إن وجود هذين فى معية الدوق الأكبر قد يفهم منه وجود ميول مثلية لديه، وهو رأى سخيف، فإن وجود المغنين الصبيان الذين كانوا يغنون أغانى النساء فى قصور الملوك كان شائعاً.

١٧- السطر الثانى من هذه الفقرة وكل فقرة يتكون من كلمات لا معنى لها كانت تكتب بديلاً عن الموسيقى أو حركات الرقص، فأتيت بمعناه العام المضمّر فى الأغنية، إذ إن الهدف من الأغنية إظهار فرحة الحياة بشعر موزون مقفى يدرك السامع اختلافه وإيقاعه فور الاستماع إليه، والدور الذى يلعبه الإيقاع هنا لا يقل أهمية عن دلالات الألفاظ المحددة. وذلك ما راعيته فى الترجمة العربية الموجهة للأذن العربية.

١٩- "وقت كل خطبة" فى الأصل (ring-time) أى وقت تبادل خاتمى الخطبة (الدبل) ويقول أحد الشراح إن فى كلمة (ring) دلالة بعيدة، وربما تكون مقصودة، أى رنين الأجراس أو نواقيس الكنيسة، ولكنه معنى يفتعله الشراح افتعالاً، فليس فى اللغة الإنجليزية قديمها وحديثها ما يبرره.

٣٤- "إذن عليك بانتهاز اللحظة الحاضرة" الأصل (And therefore take the present time)

يفيد ثيمة اقتناص الحاضر (carpe diem) وهو ما نجد له صدى فى قول المهرج فى الليلة الثانية عشرة "بل حاضر السرور حاضر الجذل/ وكيف يطمئن المرء للمستقبل" (٥٠-٤٩/٣/٢) ونظيره فى رباعيات الخيام (من ترجمة أحمد رامى) "غدٌ بظهر الغيب واليوم لى/ وقد يخيب الظن فى المقبل" - وهذه الثيمة من الثيمات الأساسية فى الشعر الرعوى.

٤٣- "حافظنا على زمن الإيقاع" أى راعينا اتفاق الإيقاع مع كل قسم رمنى (مازورة) للحن، وفى الأصل (kept time)

٤٥- يلتقط المهرج فكرة الزمن ليعنى 'الوقت' قائلاً إنه 'أضاع وقته' بالاستماع إلى هذه الأغنية.

٤٥- "حفظكما الله" : انظر الحاشية على ٣/٢/٢٥٠ أعلاه.

الفصل الخامس - المشهد الرابع

٥- "التصديق على العقد" أى تأكيد صحة اتفاقنا أو التثبيت مما تعاهدنا عليه. والمصطلح من لغة التجارة.

٩- لاحظ أن روزالند تقول "حين أجيء بها" (when I bring her) لا "إذا جئت بها"، ولاحظ استخدام "لو" فى الأقوال التالية، وسبق أن أشرت إلى من كتب دراسة كاملة عن استخدام "لو" فى المسرحية (المقدمة)

١٨- "أن أسوى" فكرة التسوية من 'حسابات' التجار.

٣٤- "حلقات" (circles) تقول دوسنير إن الكلمة تقدم 'المفتاح' لجو الغابة، فعندنا حلقة الجمهور فى المسرح (وكان الجمهور فى عصر شيكسبير يحيط بخشبة المسرح من ثلاث جهات) وعندنا إحياء بالحلقة التى ينشئها الساحر لممارسة سحره (٢/٥/٥٢) أو لاستحضار الأرواح (الإيلوج ١١) وهى صورة تقول إنها تشجع مهاجمى فن المسرح على اتهامه بأنه شكل من أشكال السحر الأسود.

٣٥- "السفينة" المقصود سفينة نوح عليه السلام، والصورة تدل على مدى اختزال جاك للزواج فى العلاقة الجسدية ما دام يشبه المتزوجين من البشر بالحيوان، وهو بهذا يؤكد تماثل موقفه (مع اختلاف واضح) مع موقف المهرج، مما أفسره أنا بالتكامل بينهما فى الثنائية البنائية التى أشرت إليها فى المقدمة.

٣٩- السطر يقرأ منشوراً أو منظوماً، وإن كان منظوماً دل على أن تتشستون أصبح عاشقاً، كما ذكر أحد النقاد فى سياق آخر عن التحول إلى النظم (وأشرت إلى ذلك فى موضعه).

٤٥- "دفعت بثلاثة خياطين إلى حافة الإفلاس" المقصود أنه كان يطلب 'تفصيل' حلل باذخة وباهظة التكاليف ثم لا يسدد ثمنها.

٥٠- "الدرجة السابعة" الأصل (seventh cause) والاسم هنا، الذى عادة ما يعنى 'القضية' يستخدم هنا بالمعنى القانونى، إذ كان رجال القانون آنذاك يقسمون الجرائم إلى درجات تتزايد شدة (وإثماً) فتبدأ بالمخالفة الطفيفة وتنتهى بالجناية، وكان من يصل إلى هذه المرحلة فى إحدى المنازعات أى يجد أنه سوف يواجه تهمة ارتكاب مثل هذه الجناية يتردد ويحجم. وهذا ما يفسره المهرج فيما بعد.

٥٥-٥٦ "أقسم ثم أحنث..". عند الزواج، فى نظر المهرج، يقسم الزوج على الإخلاص، ثم تفرض مشاعره المتقلبة فيما بعد عليه الحنث يمينه.

٥٦-٥٧ "فقيرة يا سيدى، قبيحة يا سيدى، لكنها ما أمتلك" يقول هاتاراي إن فى هذا إشارة مضمرة إلى المثل السائر "لا أفضل فى عين الإنسان مما يملكه"، ولكن عبارة شيكسبير أصبحت جزءاً من مصطلح الإنجليزية الشائع ولو بعد ضغطها (أو سوء اقتطافها) حتى أصبحت "متواضعة لكن ملكى" (بالعامية 'على قد الحال لكن ملكى').

٦٠- "كاللؤلؤة التى تسكن قوقعة قبيحة" نموذج للتعبير الذى يشبه الحكم الماثورة. وهو ما يدفع الدوق إلى القول بأن المهرج "بليغ العبارة" فى (٦٤).

٦٥- "السهم العشوائى للحمقى" المثل السائر الذى لا يزال جارياً بيننا هو:

(A fool's bolt is soon shot)

ومعناه الدقيق أن الأحق لا يتروى بل يتسرع بإطلاق السهم وإن لم يصب المرمى، فإن أصابه فرب رمية من غير رام، وبهذا يتبرأ المهرج باعتباره أحق من قصد الإصابة، ويضرب الشراح أمثلة من شعر كتاب معاصرين.

٦٥- "العلل اللذيذة" (dulcet diseases) يقصد مغبة اللذائذ (رب لذة تعقبها ندامة). ويقول بعض الشراح إن التعبير قد يعنى ما يعنيه الشاعر بن جونسون (Jonson) بتعبير مشابه يعنى "ما يراه المعتل لذيثاً" ولكن المعنى الأول أدق.

٦٩- تقول دوسنبير إن المهرج ربما كان يشير من طرف خفى هنا إلى السير وولتر رالى، وما اتهم به بالكذب، وتتوسع فى ذلك دون سند من النص.

٧٠- التفكه بأشكال قص اللحية كان شائعاً فى بلاط الملكة إليزابيث.

٨٦- "قسنا طول سيفينا وافترقنا": كان المفترض قبل كل مبارزة التأكد من تطابق طول السيفين، والمعنى أنهما اقتصرنا على الخطوة الأولى للمبارزة من دون الاشتباك.

٨٧- "ترتيب درجات الكذب": يستخدم جاك هنا كلمة (degrees) فى وصف الدرجات التى أشار إليها المهرج من قبل بكلمة (causes).

١٠٠- "أقسما على الوداد" (swore brothers) وهذا هو المعنى الدقيق.

١٠١- "حصانًا يختبئ خلفه" (stalking horse) أصبح هذا التعبير من مصطلح اللغة الإنجليزية، والمعنى أن الفارس قد يترجل ويزحف خلف جواده كي يخدع الطريدة أى الفريسة بمظهر الحصان الذى خلا من راكبه حتى يستطيع الاقتراب منها إلى المسافة التى تضمن إصابتها بالسهم من قوسه أو بالحرية فى يده. وهكذا يفعل المهرج متخذًا التهريج أى رنة الهزل، أو حتى الغباء، ستارًا يختبئ خلفه عند إطلاق سهم نقده الجارح.

١٠٥- الإرشادات المسرحية: يقدم شيكسبير هنا صورة رب الزواج الأسطوري هايمن (Hymen) فى عرض مشهد الزفاف على المسرح، والمشهد قريب من الماصك الذى شرحته فى مقدمات سابقة لترجمات شيكسبير، وأقرب مصادر صورة هايمن الكلاسيكية قصيدة مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد، الذى يلبس هايمن أردية صفراء ويجعله يطير فى الهواء.

١٠٦-١٠٧ يجمع النقاد على أن انتصار مرح الشباب على الكآبة والحزن كان من أسس الكوميديا (انظر المقدمة) والملاحظ هنا أن المرح يكتسب المكانة الروحية للهبه الربانية، خصوصًا لأن هايمن يُرجع السبب إلى الرفاء (بكسر الراء وتشديد هاء) أى التوافق والانسجام، أو التناغم الذى تشهد عليه موسيقى الأفلاك فى السماء.

١٠٨- "يصبح القلبان قلبًا" (atone together) الكلمة المستخدمة فعلاً هنا مشتقة أو مبنية من كلمتين هما (at one) وكان جورج تشابمان (Chapman) الشاعر والكاتب المسرحى ومترجم هوميروس والمعاصر لشيكسبير (١٥٥٩-١٦٣٤) يكتبها بتضعيف حرف التاء ليميز بينها وبين الفعل (atone) بمعنى يُكفّر (عن سيئة) ويشرحها صراحة قائلاً إنها تعنى جعل "اثنين فى واحد" (two in one). ولكن الشراح يقولون إن الفعل المنحوت من الكلمتين يتضمن أيضاً إزالة "شوائب الاختلاف" أى تصفية الخلافات أو الاختلافات، وهو المعنى الذى تلح عليه دوستير فى طبعة آردن (٢٠٠٦) ص ٣٣٨، ولهذا أضفت صفة الصفاء إلى صورة توحيد القلبين.

١١٣- "يضم فى حشا قلبها" الأصل (whose heart within his bosom is)

وكلمة (bosom) التى تعنى الصدر أو الحضن تعنى هنا القلب أو مقر المشاعر، وهو ما يقابل الحشا أو الأحشاء فى الشعر العربى:

لا تَعْذِلِ الْمُشْتَأَقَ فِى أَشْوَاقِهِ حَتَّى تَكُونَ حَشَاكَ فِى أَحْشَائِهِ

أى لا تلم المحب حتى تشعر بما يشعر به. والسياق الشعرى للنص الإنجليزى أوجب الكلمة العربية المقابلة.

١١٦ ، ١١٧ صيغة تكرار العبارة، وهى الصيغة البلاغية التى ذكرت أنها تسمى (isocolon)، تكسب لحظة التعرف على روزالد جلالاً ووقاراً.

١٢٣- يقول فرانسوا لاروك (Laroque) فى كتابه "عالم شيكسبير الاحتفالى":

إن التنكر الذى قامت به روزالد يعتبر الجوهر الحقيقى لفن المحاكاة الخطر (dangerous mimetism) الذى يُبنى على أساسه الزمن الاحتفالى (festival-time). ولقد كان التنكر دائماً مصدراً للانحراف بالسلطة والخروج على الأعراف فى كل جَوِّ احتفالى، وكان من اللازم إذن إقصاء هذا التنكر فى الختام الاحتفالى للمسرحية. ص ٢٣٤ (عن الترجمة الإنجليزية بقلم چانيت لويد Lloyd الصادرة عام ١٩٩٣)

وفى هذا تأييد لما قاله باختين وغيره عن التنكر، وسبقت مناقشته تفصيلاً فى المقدمة. وما أوردت هذه العبارات من هذا الكتاب المهم إلا لما فيها من مصطلح جديد.

١٣٠- "قلبان اجتماعاً فى صدر" فى العبارة صدى للسطر ١١٣ أعلاه وانظر الحاشية.

١٣٩- "جونو" (Juno) كانت ربة الزواج. انظر الحاشية على ١/٣/٧٢ أعلاه.

١٤٧- "لن أرجع عما قلته" فى الأصل تعبير يجرى مجرى الأمثال وهو (I will not eat my word) ومارلنا نصادفه فى الإنجليزية الجارية.

١٤٨- "فى النفس هوى يمتزج بإخلاصك" الفعل المستخدم فى وصف المزج (combine) ما بين الإخلاص والهوى يوحى كما يقول الشراح بالمصطلح الكيمائى الذى يمتزج فيه عنصران فيتولد من المزيج مركب جديد يختلف فى خصائصه عن خصائص كل منهما على حدة (على عكس ما نعرفه من الخلط الفيزيائى، مثل خلط برادة الحديد بالرمل حيث يحتفظ فى الخليط كل منهما بخصائصه)، وتقول دوسنيير إن العنصرين هنا هما الإخلاص (faith) والهوى (fancy) ومزيجهما ينتج مركباً جديداً هو الحب (love) الذى تجسده عبارة "يشد قوادى لفؤادك".

١٧٤ ، ١٧٥ حافظت فى الترجمة على التلاعب اللفظى ما بين "ما هبط الآن علينا" (new-fallen) وبين "نهبط" (fall into) ففى العربية سعة تتيح ذلك.

١٧٤-١٧٦ لاحظ إصرار الدوق على القافية فى السطور الأربعة الأخيرة.

١٧٧- لم أستطع نقل التلاعب اللفظي هنا، أى استخدام (measure) بمعنىين مختلفين الأول هو "كأس مفعمة بالأفراح" (with measure heaped in joy) الذى يُماثل استخدام الكلمة فى مطلع أنطونيو وكليوباترا "إن صباية قائدنا الحمقاء ازدادت حتى / طفح الكيل بها":

(this dotage of our general's/ O'erflows the measure)

والثانى هو الرقص كقول المهرج فى السطرين ٤٣-٤٤ فى هذا المشهد نفسه "لقد رقصت من قبل رقص القصور" (I have trod a measure) والمعروف أن الكلمة تخصص نوعاً محدداً من الرقص الذى يليق بالقصر الملكى، وذاك ما أوضحته فى الترجمة، ولكننى على أية حال عجزت عن الإتيان بالتلاعب اللفظي (وإن لم يشر إليه الشراح لتفاهته).

١٨٢- "التائبين العائدين" ترجمت بكلمتين كلمة (convertites) أى الذين تحولوا عن غيهم فعادوا إلى حظيرة الدين، فالمعنى المركب يتطلب ذلك.

١٨٤-١٨٩ چاك يوجه حديثه للرجال فقط، على عكس هايمن، وهو يختم حديثه بالنظم المقفى إعلاناً عن انتهاء دوره فى المسرحية.

١٨٨-١٨٩ "رحلة حبك... أكثر من شهرين!" فكاهة أخيرة من چاك، مستمدة من خبرته بالرحلات.

١٩٦- الإرشادات المسرحية: كانت المسرحيات الإليزابيثية تنتهى برقصات وموسيقى بهيجة.

الإيلوج

٢- "عدم لياقته" لأن البرولوج يليقه رجل، وآداب السلوك تقتضى تقديم النساء على الرجال.

٣-٤ "الخمر الممتازة لا تحتاج إلى رمز اللبلاب على الدن" كان صنّاع الخمر يضعون صورة غصن من لبلاب على دنّ الخمر المعتقد أى النبيذ الجيد، ويقال إن شجرة اللبلاب كانت الشجرة المفضلة لرب الخمر باخوس (Bacchus)، ومن ثم وضع المثل الذى يقول إن امتياز الشيء لا يحتاج إلى دعاية أو رموز 'تدعو له'، والدلالة الثقافية اندثرت، وهكذا فقد يقول قائل إن المهم تقديم المعنى المقصود وحسب، وقد يكون هذا صحيحاً فى حالة 'المجاز الميت' أى الاستعارات التى أصبحت جزءاً من اللغة ولا تُقرأ باعتبارها استعارات، ولكنه ليس صحيحاً فى حالة المثل الذى يتضمن مفردات حسية أى عناصر 'حية'، فستان بين قولك (speaks for itself) وبين قولك إنها لا تحتاج إلى 'غصن لبلاب'، فالصورة هنا مستمدة من الغابة التى لاتزال فيها، واقتربنا بالخمر الجيدة أى المعتقد تربط المسرحية بالتراث 'العريق' أو ما يسميه الدوق تراث/ تقاليد الأسلاف، وقد طلب الدوق منذ قليل أن تفعم الكأس بالفرح! (١٧٧) ولهذا قررت المجازفة بنقل الصورة الثقافية لما فى عناصرها من دلالات، خصوصاً لأن الإيلوج يطور هذه الدلالات ويؤكددها فى عبارته: "لكن اللبلاب الممتاز يصور فوق دنان الخمر الممتازة!" (٦) أى إنه يُخفى المثل الذى كنا - لولا هذا - نعتبره مثلاً ميتاً أو 'جامداً' لا يترجم. وانظر حلم ليلة صيف: "هل تفضلون سماع الخاتمة من الإيلوج؟" "انسوا الإيلوج أرجوكم! إذ لا تحتاج هذه المسرحية إلى اعتذارات!" (٥/١/٣٥٥-٣٥٧).

- ١٠- "لم ألبس زى السائل" يقول الشراح إن فى ذلك آخر استفزاز لمن كانوا يهاجمون المثلين ويتهمونهم بأنهم 'مشردون' لأنهم ينتقلون لتقديم مسرحياتهم من مدينة إلى أخرى.
- ١٢- "وأبدأ بالنسوة" فى هذا تأكيد لوجود النساء بين جمهور المشاهدين.
- ١٣- "ما يرضيها" أى ما تحب. وتكرر كلمة الرضى بمعناها المعتاد فى السطر ١٥، والنقاد يؤكدون أهمية الرضى كممثل أعلى لحياة الريف فى مقابل متع حياة المدينة وملاذها.
- ١٦-١٧ "لو كنت امرأة فى الواقع... الأنفاس العطرة" كان هذان السطران يحذفان بانتظام فى عصر عودة الملكية (أى منذ ١٦٦٠) بعد السماح للنساء بالقيام بالأدوار النسائية. والواقع أن تاريخ تقديم المسرحية على المسرح لا يذكر أن الإيلوج قدم قط بعد العرض الأول للمسرحية وحسب. ومع ذلك فالنقاد النسويون يرون فى العبارة دلالات أساسية لمعنى المسرحية فى نظرهم. انظر المقدمة.
- ٢٢- "منحنيًا لأحييهم" كان الانحناء لتحية الجمهور معتاداً من بطل أو بطلة العرض. والملاحظ أن روزالند لاتزال تلبس فستان الزفاف أثناء إلقاء الإيلوج، والنقاد يصرون على استنباط معانٍ غير منصوص عليها فى المتن من هذه التحية، متسائلين تراها تبتسم فى مكر لتذكيرهم بأنها غلام؟ أى لتذكيرهم بدور جاتيميد. ولم أجد ما يبرر مجرد الخوض فى ذلك.

قائمة بالمراجع الأجنبية المذكورة فى الكتاب

أولا - طبعات المسرحية التى اهتمت الترجمة بشروح محرريها:

- As You Like It*, The Arden Shakespeare, ed. Juliet Dusinberre, 2006.
- As You Like It*, The Penguin Shakespeare, ed. H.J. Olives, Introduced by Katherine Duncan-Jones, 2005.
- As You Like It*, ed. Cynthia Marshall (Cambridge, 2004).
- As You Like It*, The New Cambridge Shakespeare, ed. Michael Hattaway, 2000.
- As You Like It*, New Folger Library Shakespeare, ed. Barbara Mowat and Paul Werstine, (New York, 1997).
- As You Like It*, ed. Alan Brissenden (Oxford, 1993).
- As You Like It*, ed. Richard Knowles, New Variorum edn. (New York, 1977).
- As You Like It*, The Arden Shakespeare, ed. Agnes Latham, 1975.
- As You Like It*, The Signet Classic Shakespeare, ed. Albert Gilman, (New York, 1963, edn. of 1998 also used).

ثانياً - الكتب والدراسات المشار إليها فى المقدمة والحواشى:

- Adelman, Janet. "Male Bonding in Shakespeare's Comedies", in *Shakespeare's 'Rough Magic' : Renaissance Essays in Honour of C.L. Barber*, ed. Peter Eickson and Coppélia Kahn, pp. 73-103, esp. pp. 81-87.

- Armstrong, Edward. *Shakespeare's Imagination*, 1963.
- Bakhtin, Mikhail., *Rabelais and his World*, Trans. Hélène Iswolsky, 1984.
- Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men : A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford, 1982.
- Barber, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.
- Barnet, Sylvan, "As You Like It on Stage and Screen", *The Signet Shakespeare* edn. 1998, pp. 200-213.
- Barnet, Sylvan. "Strange Events : Improbability in *As You Like It*." *Shakespeare Studies* 4, (1969), pp. 119-131 (Reprinted in the *Casebook Series* ed. John Russell Brown, 1986).
- Barton, Ann. "As You Like It and *Twelfth Night* : Shakespeare's Sense of an Ending", in *Shakespearean Comedy*, edited by Malcolm Bradbury and D.J. Palmer, pp. 160-180, 1972.
- Beerbohm, Max. *Around Theatres*, New York : Alfred A. Knopf, Inc. 1930. (Excerpt on *As You Like It* reprinted in *Signet* edn. 1936, p. 186 et seq.).
- Belsey, Catherine. "Disrupting Sexual Difference : Meaning and Gender in the Comedies", in *Alternative Shakespeares*, ed. John Drakakis, pp. 166-190, esp. pp. 180-185, 1985.
- Berry, Edward I. "Rosalynde and Rosalind", *Shakespeare Quarterly* 31 (1980), pp. 42-52.
- Berry, Edward. *Shakespeare and the Hunt*, Cambridge, 2001.
- Bray, Alan. *Homosexuality in Renaissance England*, 1982.

- Bredvold, L.I. "The naturalism of Donne in Relation to some Renaissance traditions", *Journal of English and Germanic Philology*, 22 (1923), 471-502.
- Brown, Alice. *The Eighteenth Century Feminist Mind*, 1987.
- Brown, John Russell, ed. *Shakespeare : Much Ado About Nothing and As You Like It*, a Selection of Critical Essays, Casebook Series, 1986.
- Brown, Steve. "The Boyhood of Shakespeare's Heroine : Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century", *Studies in English Literature*, 30, 1990, 243-263.
- Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (1957-1975).
- Chamber, Sir Edmund. *The Elizabethan Stage*, 4 vols, Oxford, 1923.
- Chambers, E.K. *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, 4 vols, Oxford, 1930.
- Chaudhuri, Sukanta. *Renaissance Pastoral and Its English Developments*, Oxford, 1989.
- Coghill, Nevill. "The basis of Shakespearean Comedy", in *Essays and Studies* (English Association : John Murray, 1950).
- Colie, Rosalie I., *Paradoxia Epidemica : The Renaissance Tradition of Paradox*, 1976.
- Crunelle-Vanrigh, Anny. "What a case am I in then", *Hymen and Limen in As You Like It*, Q-W-E-R-T-Y, 7, 1997, pp. 5-14.

- Daley, A. Stuart. "Observations on the natural settings and flora of the Ardens of Lodge and Shakespeare", *English Language Notes*, 22-23, (1985), pp. 20-29.
- Daley, A. Stuart. "The Dispraise of the Country in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly* 36, 1985 (300-314).
- Dent, R.W. *Shakespeare's Proverbial Language : An Index*, Berkeley and Los Angeles, 1981.
- DiGangi, Mario. "Queering the Shakespearean Family", *Shakespeare Quarterly* 47 (1996), pp. 269-290.
- Dobson, Michael. *The Making of the National Poet*, 1992.
- Dobson, R.B. & Taylor, J., *Rymes of Robyn Hood*, 1976.
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975. 3rd. edn (2003).
- Dusinberre, Juliet. "As *Who* liked it ?" *Shakespeare Survey*, 46, (1993) : 9-21.
- Dusinberre, Juliet. "Pancakes and a date for *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, 54 (2003), 371-405.
- Dusinberre, Juliet. "Topical Forest : Kemp and Mar-text in Arden", in Ann Thompson and Gordon McMullan (eds), *In Arden : Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot* (2003), pp. 239-251.
- Dutton & Howard. *A Companion to Shakespeare's Works* (4 volumes). Vol. 3, *The Comedies*, ed. Richard Dutton and Jean Howard (Oxford) 2003.

- Dutton, Richard. *Licensing, Censorship and Authorship in Early Modern England : Buggeswords* (Basingstoke, England, 2000).
- Elam, Keir. "As they did in the Golden World : Romantic rapture and semantic rupture in *As You Like It*", in Jonathan Hart (ed.) *Reading the Renaissance : Culture, Poetics, and Drama* (New York, 1996), 163-176.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*, 1966 (First edition, 1935).
- Erickson, Peter. "Sexual Politics and Social Structure in *As You Like It*", in *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*, (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1985), pp. 22-37.
- Fraser, Russell. "Shakespeare's Book of Genesis", *Comparative Drama*, 25 (1991), pp. 121-128.
- Freud, Sigmund. *Civilization and its Discontents*, in *Civilization, Society and Religion*, ed. James Strachey, The Penguin Freud Library, 1985.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective : The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, 1965.
- Garber, Marjorie, "The Education of Orlando", in *Comedy from Shakespeare to Sheridan : Change and Continuity in the English and European Dramatic Tradition : Essays in Honour of Eugene M. Waith*, ed. A.R. Braunmuller and James C. Bulman, pp. 102-112, Newark, 1986.

- Garber, Marjorie. *Shakespeare's Comedy of Love*, 1974.
- Gardner, Helen. "As You Like It" in *More Talking of Shakespeare*, ed. John Garrett, New York & London 1959 (Lecture reprinted in Signet ed. 1963, p. 212 et seq.).
- Gibbons, Brian. "Amorous Fiction in *As You Like It*", in *Shakespeare and Multiplicity* (Cambridge, 1993), pp. 151-181.
- Girard, René. *A Theatre of Envy : William Shakespeare*, 1991. (Chapter 11).
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, 1988.
- Haber, Judith. *Pastoral and the Poetics of Self-Confrontation*, Cambridge, 1994.
- Halio, Jay L. "'No Clock in the Forest' : Time in *As You Like It*", in *Twentieth Century Interpretations of 'As You Like It'*, ed. Jay L. Halio, 1968.
- Hattaway, Michael, "Drama and Society", in A.R. Braunmuller and Michael Hattaway (eds.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, 1990.
- Hawkes, Terence. "Entry on Q", in Christy Desmet and Robert Sawyer (eds), *Shakespeare and Appropriation*, 1999, pp. 33-46.
- Heilburn, Carolyn G. *Toward a Recognition of Androgyny*, New York, 1973.
- Hodges, Devon L. 'Anatomy as Comedy' in *Renaissance Fictions of Anatomy*, pp. 50-67, 1985.
- Hunter, G.K. *English Drama 1586-1642 : The Age of Shakespeare*, 1997.

- Jackson, Russell, and Robert L. Smallwood, eds. *Players of Shakespeare 2 : Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*, Cambridge, CUP, 1988.
- Jamieson, Michael. "Shakespeare's Celibate Stage", in *Papers, Mainly Shakespearean*, ed. George Ian Duthie, Edinburgh, 1964, pp. 21-39.
- Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters*, Brighton, 1983.
- Jenkins, Harold. "As You Like It", *Shakespeare Survey*, 8 (1955), reprinted in Jay L. Halio, ed. *Twentieth Century Interpretations of Shakespeare*, 1968, pp. 28-43.
- Kimbrough, Robert, "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise", *Shakespeare Quarterly*, 33, (1982).
- Knowles, Richard. "Myth and Type in As You Like It", *English Literary History* 33, 1966.
- Kuhn, Maura Slattery, "Much Virtue in IF", *Shakespeare Quarterly* 28 (1977).
- Langer, Suzanne. *Feeling and Form*, Routledge, 1953.
- Lascelles, Mary. "Shakespeare's Pastoral Comedy", in *More Talking of Shakespeare*, ed. John Garnett, 1959, p. 51.
- Leinwand, Theodore B. "Conservative Fools in James's Court and Shakespeare's Plays", *Shakespeare Studies* 19, 1987, pp. 219-237.
- Lenz, Carolyn Ruth Swift, et al., eds., *The Woman's Part : Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana, 1980.

- Levine, Laura, *Men in Women's Clothing : Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, 1994.
- Loughrey, B. *The Pastoral Mode : A Casebook*, 1984.
- Lyly, John, *Gallathea*, in 'Gallathea' and 'Midas', ed. Anne Begor Lancashire, 1970.
- McCabe, Richard A., "Elizabethan satire and the Bishops' ban of 1599", *Yearbook of English Studies*, 16, (1981), 188-194.
- Montrose, Louis A. "The Place of a Brother' in *As You Like It* : Social Process and Comic Form." *Shakespeare Quarterly*, 32 (1981) : 28-54.
- Mowat, Barbara A., "The Theatre and Literary Culture", in *A New History of Early English Drama 1590-1642*, ed. John D. Cox and David Kastan (Cambridge, 1997), pp. 213-248.
- Orgel, Stephen. "Nobody's Perfect : Or Why Did the English Stage Take Boys for Women ?", *The South Atlantic Quarterly* 88 (1989), pp. 7-29.
- Ornstein, Robert. "Donne, Montaigne and Natural Law", in John R. Roberts (ed.) *Essential Articles for the Study of John Donne's Poetry*, 1975, pp. 129-140.
- Parry, P.H. "The Boyhood of Shakespeare's Heroines", *Shakespeare Survey* 42 (1990), pp. 99-109.
- Rackin, Phyllis. "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage", *PMLA* 102 (1987), pp. 29-41.
- Ronk, M. "Locating the visual in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, 52, 2001, pp. 255-276.

-
- Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance* (2nd edn. 1989).
- Salinger, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, 1974.
- Saslow, James M. *Ganymede in the Renaissance*, New Haven, 1986.
- Shapiro, Michael. *Gender in Play on the Shakespearean Stage : Boy Heroines and Female Pages*, 1994.
- Shaw, G.B. *Shaw on Shakespeare*, ed. Edwin Wilson, 1969.
- Sidney, Philip. *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans, 1977.
- Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry* (1595), ed. Geoffrey Shepherd, 1965 (rpr. 1973).
- Snyder, Susan. "As You Like It : A Modern Perspective", in the Folger edn. of *As You Like It*, 1997, pp. 231-242.
- Stern, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, Oxford, 2000.
- Szatek, Karoline. "Engendering Spaces : A Study of Sexuality in pastoral borderlands", *Classical and Modern Literature*, 18 (1998), pp. 345-359.
- Thorne, Alison. *Vision and Rhetoric in Shakespeare : Looking Through Language*, 2000.
- Tilley, M.P., *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, 1950.
- Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*, 1968.
- Walzer, Michael, *The Revolution of the Saints : A Study in the Origins of Radical Politics*, 1966.

-
- Williams, Raymond. *The Country and the City*, 1973.
- Wilson, Richard, "“Like the Old Robin Hood” : *As You Like It* and the Enclosure Riots’, *Shakespeare Quarterly* 43 (1992), pp. 1-19.
- Wofford, Susanne L. ““To You I Give Myself, For I Am Yours’ : Erotic Performatives in *As You Like It*.” *Shakespeare Reread : The Texts in New Contexts*, ed. Russ McDonald (1994), pp. 147-169.
- Young, David P. *The Heart's Forest : A Study of Shakespeare's Pastoral Plays* (1972), pp. 38-72.

للمؤلف

١ - مؤلفات بالعربية :

١ - فى النقد واللغة :

- النقد التحليلي * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فن الكوميديا * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد). الطبعة الثانية - مكتبة الأسرة ١٩٩٩ (نقد).
- الأدب وفنونه * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثالثة - مكتبة الأسرة.
- المسرح والشعر * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نقد).
- فن الترجمة * (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٣ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) ط ٨ (٢٠٠٤) - الطبعة التاسعة - ٢٠٠٦.
- فى الأدب والحياة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية * ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- قضايا الأدب الحديث * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المصطلحات الأدبية الحديثة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ - (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان. (ط ٣ - ٢٠٠٢) (ط ٤ - ٢٠٠٤).

- الترجمة الأدبية بين * (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط٢ - ٢٠٠٢).
النظرية والتطبيق
مرشد المترجم * (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية) (لونجمان) -
٢٠٠٠ - الطبعة الثالثة - ٢٠٠٦.
نظرية الترجمة الحديثة * (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.
الحديثة

ب - أعمال إبداعية :

- ميت حلاوة * (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤.
السجين والسجان * (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى -
١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
البر الغربى * (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب.
المجاذيب * مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب.
الغربان * (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧
هيئة الكتاب .
جاسوس فى قصر السلطان * (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت
١٩٩١ هيئة الكتاب .
رحلة التنوير * (مسرحة وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم)
قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
ليلة الذهب * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
حلاوة يونس * أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
السادة الرعاع * (مسرحة) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية * (مسرحة) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصمت * ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحاحات العسمر * سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
واحاحات الغربية * سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .

- * واحات مصرية * سيرة أدبية ٢٠٠٠ هيئة الكتاب .
- * حورية أطلس * ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- * حكايات من الواحات * سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- * الجزيرة الخضراء * رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- * طوق نجاة * ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- * حكاية معزة * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- * زوجة أيوب * قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

ج - مترجمات إلى العربية :

- * الرجل الأبيض فى * القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نفد) .
مفترق الطرق
- * حول مائدة المعرفة * القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نفد) .
- * درايدن والشعر المسرحى * (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ،
الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- * ثلاثة نصوص من المسرح * الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة
الإنجليزى الكتاب ١٩٩٤ .
- * الفردوس المفقود (ملتون) * الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد) .
- * الفردوس المفقود * الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
- * روميو وجوليت (شيكسبير) * (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)
- * تاجر البندقية (شيكسبير) * ١٩٨٨ هيئة الكتاب - (ط ٢ - ٢٠٠١ ، ط ٣ - ٢٠٠٨ ،
ط ٣ - ٢٠١٠) .
- * عيد ميلاد جديد (أليكس * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
هيلى)
- * يوليوس قيصر (شيكسبير) * ١٩٩١ - هيئة الكتاب . (ط ٢ - ٢٠٠٩)

- حلم ليلة صيف (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- هنرى الثامن (شيكسبير) * هيئة الكتاب ١٩٩٨. (ط ٢ - ٢٠٠٩).
- سيرة النبی محمد ﷺ * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر).
- مأساة الملك ريتشارد الثاني (شيكسبير) * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- معارك فى سبيل الإله * (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر).
- أين الخطأ؟ * برنارد لويس، دار سطور ٢٠٠١.
- مختارات من الشعر * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ - (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- الرومانسى للشاعر وردزورث
- الفردوس المفقود * (الملحمة الكاملة): هيئة الكتاب ٢٠٠٢.
- دون چوان * ملحمة شعرية للشاعر لورد بايرون ٢٠٠٣ هيئة الكتاب.
- العاصفة * مسرحية شيكسبير ٢٠٠٤ هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة).
- هاملت * شيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤.
- عطيل * شيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٥.
- تغطية الإسلام * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٥. (ط ٢-٢٠٠٦، ط ٣-٢٠٠٨).
- مكبث * شيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٥.
- المثقف والسلطة * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦. (ط ٢ - ٢٠٠٧).
- الاستشراق * إدوارد سعيد، دار رؤية ٢٠٠٦. (ط ٢ - ٢٠٠٨).
- مملكة كنسوكى * مايكل مورپورجو، دار البلمس ٢٠٠٦.
- العين بالعين * إيان وليم ميلر، دار سطور ٢٠٠٦.
- عشر مسرحيات * هارولد پنتر، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧.
- الليلة الثانية عشرة * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧.
- أنطونيو وكليوباترا * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧.

- هليوبوليس : مدينة الشمس * أجنيسكا دوبروفولسكا وياروسلاف دوبروفولسكى هيئة
تولد من جديد الكتاب، ٢٠٠٨.
- ضجة فارغة * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
- زوجتان مرحتان من وندسور * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
- مداخلات آراء حرة فى * نعوم تشومسكى ٢٠٠٧
السياسة الأمريكية
- العبرة بالخاتمة * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٩
- كما تحب * شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠١٠

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 (ed.) : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000. (2nd ed. 2009)

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

- The Music of Ancient Egypt** : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .
- The Trial of an Unkown Man** : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.
- Modern Arabic Poetry in Egypt** : an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986 .
- The Fall of Cordova** : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.
- The Language of Lovers' Blood**, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.
- Time to Catch Time** : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .
- A Thousand Faces has the Moon** : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .
- Shrouded by the Branches of Night** : (by M. Al-Faytouri) Cairo, GEBO, 1997 .
- Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun)** : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.
- An Ebony Face (by Farooq Shooshah)** : Cairo, GEBO, 2000.
- Time in the Wilderness** : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.
- On the Name of Egypt** (Salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .
- Short Stories** (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.
- Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt**, Cairo, GEBO, 2002.
- Beauty Bathing in the River**, by Farooq Shooshah, Cairo, GEBO, 2003.
- Songs of Guilt and Innocence**, by Muhammad Adam, Cairo, GEBO, 2004 .
- Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt**, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www. egyptianbook org.eg
E - mail : info@egyptian.org.eg

هذه هي المسرحية الثامنة عشرة لشاعر
الإنجليزية الأكبر وليم شكسبير التي تصدر في
هذه السلسلة من هيئة الكتاب من ترجمة الدكتور
محمد عناني الكاتب المسرحي والناقد المعروف،
وتتميز بالجمع بين النظم والنثر، كما تتميز
الترجمة بسلاسة الأسلوب وأمانة النقل لكل
دقائق النص، وبمقدمة وافية من النوع المسرحي
الذي تنتمي إليه ومن آراء كبار النقاد فيها وتاريخ
تقديمها على المسرح حتى اليوم، وبحواشٍ مسهبة
تتضمن أدق المسائل اللغوية والفنية التي تفيد
المتخصص.

وهذه كوميديا من نوع خاص جديرة بالقراءة
وبالتقديم على المسرح مهما يبتعد الزمان
والمكان.



المكتبة الوطنية العامة للكتاب



السعر ١٢ جنيهاً